

الأسلوب والأدب والقيمة

□ يوسف سامي اليوسف*

القسم الأول

لعل مما يحتاج إلى توضيح منذ البداية أن الذهن يحتضن سؤال القيمة كي لا يتساوى النفيس والقصير، أو الرفيع والوضوح، أو قل لكي لا يتساوى الذين يعلمون والذين يجهلون، فما الاتصاف إلا هذا الاستواء عسراً كما أن الانعطاف كل انعطاف مهما بك نوعه، ليس سوى ثبات القيم وإدراة الظاهر للمعابر دون مبالاة أو اكتراث. ولكن الاهتمام بالقيمة هو أية بذلة على أن الحياة ما برحت عالية أو مصرة على الاتجاه صوب الأعلى.

يبد أنه ليس بالقصيدة الكافي أن يصرح المرء بلن النقد الأدبي هو علم القيمة، أو الدراة باستصدار حكم القيمة الناصح، وهو ما أراه الغاية النهائية لهذا النقد، كما أراه إنجازاً لا يقوى عليه إلا الأقوياء وحدهم. فلي تقديري أن ثمة مجموعة من العمليات لا مخرج عن إنجازها ابتغاء القلوع إلى حكم القيمة العادل.

تسودها ألفاظ أو صور تشير إلى الظلم والموت والانفلاق وما هو من هذا الفصيل. والعكس صحيح فيما يخص الملهم الضاحكة، حيث ينبغي أن تنتشر ألفاظ الانتعاش والمرح والفكاهة وكل ما يشير إلى أن الدنيا بقلب خور.

وحذاً في أقدم لك مثلاً أو مثلاًين، فمعلقة امرئ القيس، وهي قصيدة موضوعها الحياة والحبوبة، تسودها صور من شأنها أن تخدم هذا الموضوع نقصه: صورة الغرام، صورة النور، صورة الصيد، صورة المحسن، صورة الحركة، وأخيراً صورة الطوفان الدافق. أما معلقة طرفة بين الحيد وموضوعها مثوية الوجود والعدم، أو مثوية الحياة والموت، فتسودها الصور والألفاظ التي تؤكد الوجود في مواجهة العدم، أو الصمود أمام الزمن والزوال. فلقد بنى ثقته بناء خرافياً حتى لكأنه يؤمن هرماً وظيفته مكفحة الغناء، وفي المعلقين كليهما يتضح تجانس الأسلوب مع الموضوع دون أي تشاؤ.

ولعل النظر في الأسلوب ومستواه ومسماته وحجم الطاقة المودعة فيه أن يكون واحداً من أبرز تلك الأنشطة التي ينبغي على النقد أن ينهض بأوزارها، وذلك لأن النص الأدبي لغة ولا يملك أن يكون سوى لغة وحسب. ولكن يجب التنويه بأن لغة الأدب لا تنفصل البتة عن محتواها. وهذا يعني أن ثمة صلة دائرية بين الأسلوب والمضمون، أعني صلة تأثر وتأثير. فالمضمون يحدد اللغة التي يحتاج إليها، واللغة تحدد المضمون الذي تحجر عنه.

ولهذا، صغر في ميسورك أن تؤكد على أن تجانس الأسلوب مع مضمون النص أو موضوعه لهو شأن شديد الأهمية حين يتعلق الأمر بمسائل القيمة. فلا يجوز أن تمود المسرحية المأسوية ألفاظ أو صور تدل على النور والفرق والولادة والتفتح وما إلى ذلك مما يؤمن التناول، بل يجب أن

* أستاذ، مترجم وثق من الشطرين بكم في دمشق.

أن تحدد القيمة، وذلك لأن كل تأثير عظيم هو تأثير في الوجدان أو في الشعور. ولعل تلك القدرة أن تكون وثيقة الصلة بقدرة النص من كماله الخاص. وهذا يعني أننا لا نحيد لنا عن الإجابة، إلى الإنسان، أو إلى سريره حمرأ، لدى التعامل مع الأدب والفن.

ولعل التسبيح الأدبي الناجي من التزوير أن يكون نقحة (أو نقحات) من روح غني خصيب، أو قل من بنية جوانية تلخر الكثير من الثروات النفسية النفيسة، بل الأكثر نفاسة من العاس واليقوت. وربما جاز الزعم بأن هذه الحيوية الداخلية هي نبع النص الأدبي الحقيقي ومادته ونبضه وجزاك قصواء. وهي ما يزود ماوتيه بالمزية والقدرة على الاجتلاب، ثم بالقيمة التي تأتيه من نصارته ونجاة من الاصفار واستعصائه على الذبول أو على الخمود، فلتنعص الحي، أو الخضوع التام، ناك بالعبث هو ما يتدفق داخل النصوص الأدبية الفالدة أو الشبيهة بالأشجار الدائمة الاخضرار.

ولأن الوجدان هو المقولة الأولى في فسحة الأدب، فقد كان التأثير هو المعيار الأول في النقد، وذلك لأن النص الأدبي له وظيفة ناصعة، وهي التأثير في الوجدان أو في العالم الجواني للإنسان، الذي هو روح أو نفس قبل كل شيء. وحين أقول التأثير في الوجدان فإنني أقصد التأثير في الذاتية التي هي مقولة داخلية أيضاً. ولكن الوجدان والذوق والحساسية التي تتحسس الحياة أو الوجود هي مقولات ذاتية أو شعورية وليست ذهنية أو برهانية، أعني أنها لا تتمتع بأي منطق صلب. فما يؤثر فيك قد لا يؤثر في سواك، والعكس صحيح. وهذه حال من شكها أن ترمد كلية المعيار أو أن تحيله إلى مقولة نسبية وحسب.

ولما كانت الفئات كلها تتبع من الوجدان وتزوب إليه، أو هي تنبع من الشعور الطيب الميم والأنيس في أن معاً، فقد ترسخت صلة متينة بين الفن والأدب والصوفية والفلسفة الذاتية. وعندي أن جميع هذه المنجزات الرائعة لا تنجز إلا بالمنطق الأخلاق. وهذه حقيقة لا يعرفها سوى قلة من الناس.

وإنه لأدب عظيم ذاك الذي كتبه الفكري الصوفي وكبرجور الوجودي الشبيه بالصوفيون. ولعل الشعر الصوفي أن يكون مجلي من أبرز المجلي التي تتكشف فيها صلة الأدب بالصوفية. وقد لا يخفى على الأدب أن شعر ابن الفارض لصوفي (وكذلك شعر الشيخ الأكبر، محي الدين بن عربي) هو شعر قبل كل شيء، وبكل ما تختزنه كلمة "الشعر" من دلالة. ومع أن قصائده مكتوبة بأسلوبين، أولهما متشنج أو متحذر وراضح للزعة

ومما هو شديد الصق في ذهني أنه ما من مقولة روحية تفقد النقد الأدبي أكثر مما تفقد مقولة الوجدان التي أراها تختلف عن مقولة الضمير بعض الاختلاف، والتي أحسبها كلمة نصير ترجمتها إلى اللغة الأخرى على نحو دقيق، وذلك لما يندرج في تسبيحها من غرض قد يجعلها عسية حتى على التوضيح، فحرمنا من صياغة تعريف لها من شأنه أن يزول عنها كل لبس. ولعل أهم ما في أثرها أن فحواها شامع جداً، فلا تلخصها كلمة "العلطفة" ولا ترانها كلمة "الانفعال" بقاء، ولكننا، مع ذلك، نعرف لها معنى ما حين نسمعها أو حين نراها مكتوبة على الورق.

وفي مذهبي أن الوجدان هو بيت القصيد في أدب الدرجة الممتازة. وهذه فكرة قد يسقط استنباطها من ماضي شكسبير الذي لا يدانيه أي كاتب أدبي آخر، اللهم إلا أن يكون بمستوى شكسبير. وهذه هو ذلك الآخر الأساس الصلح. وربما جاز الذهاب إلى أن سوفوكليس يضارعه في اثنين فقط من مسرحياته، وهما "التقون" و"أوديب ملكاً". ففي هذه المسرحية الأخيرة بلغ المسرح القديم ذروته التي لم يتجاوزها بقاء. وإذا ما قرأت تلك المسرحية بآناة وتمعن أدركت ما هو الوجدان نون أي ليس.

ولهذا أستطيع أن أزعم بأن في ميسور المرء أن يجعل المعيار الأول في نقد كل أدب قدرته على التأثير في الوجدان، وأن الأدب ما كان له أن يحل مكانه سلبية عند الناس إلا لأنه مخصص لمعاورة الوجدان والتأثير فيه قبل كل شيء. وما لم يكن الأدب من أجل الوجدان فإنه لن يكون إلا من أجل التسلية وترجيح الفراغ وحسب. وحينئذ، فإن الاتضاع يكون قد استتب وانتهى الأمر.

ولا غلو إذا ما أكدت أن الوجدان هو أنبل عنصر في ملغمة الشعور الغنية بالغماس التركيبي المتباينة. ومما لا يحتاج إلى برهان ذهني أن الأدب والفن الراقيين لا يتوجهان إلا إلى الشعور حمرأ، فيخلطانه ويحرضنه على الاستماع إلى محتوياته الرامحة سلفاً في مساحته المتداخلة. فكل فن أو أدب لا يملك القدرة على البلوغ إلى سوياء الفؤاد، أي على الانحام بالوجدان، أو أقله بالشعور، لا يسمه البتة أن يكون أدباً على الأمسلة. وهو أن يبلغ إلى ذلك المبلغ (والبلاغة هي البلوغ إلى الصميم) إلا إذا تبع من الوجدان وتوجه إلى الوجدان في الوقت نفسه، وبطريقة ناجية من الاسطغاف والتزوير للذين لا ينطلقون على معطم القراء، ناهيك بالنقد. وعندئذ فقط يحوز قدرة على التأثير الذي هو المقولة الأولى بين جميع المقولات التي من شأنها

بفضل مزيته الأولى، أعني بفضل كونه عاشقاً أو شغيد القعدة على العشق، شأنه في ذلك شأن باقي.

وفضلاً عن هذا، فإن ثمة طاهرين آخرين تخصان الأسلوب في شعر ابن الفارض. أما الأولى فهي كثرة أسماء الأماكن في هذا الشعر الصغير الحجم من الناحية الكمية. وبما أن تلك الأماكن بعيدة دوماً، فإنها توحى للقارئ بأن الحزين يتصب على النقيات، بل بأن تلك الأماكن نفسها ليست سوى رموز لمتلفات لا تدل ولا تعالج شيئاً، حتى لكان الشاعر حين يتكلمها إنما يخاطب العلو الصوفي حصراً. وبذلك فإنه يمزج التماسك مع مثال الجمال أو مع صورته الكلية المجردة. ولكن هذا التحويل السريع قد لا يفي بالغرض، أو هو لا يكفي لتوضيح ظاهرة المكان الشديدة المحصور والكثيرة التواتر في شعر ابن الفارض. وربما جاز الزعم بأن هذه الظاهرة قد هنستها اللاشعور لغاية من الغايات المكتوبة. ولهذا صار لا بد من ذهن مثالي يحدد مبدأ تحليل هذه الأسماء عليها تروح بما تنصهره من هدف غير محدد. وقد توحى كثرة هذه الأماكن بوجود ابن الأثير الذي يركبها الشاعر، فغير من نفسه بهذه الطريقة التي تأخذ من الواقع إلى الخيال، أو من الهنا إلى الهناك.

وأما ظاهرة النقية فغالباً ما يصح أن الشاعر يكثر من طرح الأسئلة في بعض قصائده. وبذلك تحل الجملة الاستفهامية محل الجملة التقريرية، أو يصير لها حضور ملحوظ. وهذا ما يحقق التوزيع أو التوازن في الصيغ القلوية والشذرات التصويرية المؤلفة لتصبح النص أو لبنية القصيدة. ومن شأن هذا التوزيع، بل كل تنويع، أياً كان شكله، أن يرفع السمة وأن يشد الانتباه، ويمنحهم في رفع درجة المتعة التي هي واحدة من أكبر غايات القراءة والإطلاع.

ولئن أضفت إلى ذلك كله ما قصوه أن محجم ابن الفارض واسع وشديد التنوع، وأن محتواه عريق وأثمن من البعد، وأنه هو نفسه روح تنضوع وتنفتح أرجوها على نحو أصيل، أدركت لماذا استلذت لقته أن تشرح الشعر الصوفي أحسن شرح، وعرفت لماذا كان ديوانه مقروءاً منذ عصره وحتى عصرنا الراهن. ولقد أطلع القاصي كثيراً حين قال في شرحه لثلاثية الكبري، وهو المسمى "كشف الوجوه العر لمعاني نظم الزر"، "لا يجوز لك أن تقرأ (ابن الفارض) إلا بواسطة الفوائد، أي بواسطة الوجدان. ففي الحق أن شطراً كبيراً من شعره ينبع من الوجدان ويؤتجه إلى الوجدان.

وقد يحالفتي السداد إذا ما زعمت بأن الأدب العظيم كله ليس سوى نتاج لفرط الحساسية، التي

الجناس والميلق والاصطناع الزائف، وهي ما يمتنع أن تسميها باسم عصاة اللغة (العصاة يلبس الشيوخ، أو يلبس الحيلة، وهي علامة تدل على الانحطاط دون خفاء)، وثانيهما معاني أو سليم، بل هو مترع بالذات واللطف والطراء، وتلك لأنه يحرق عن روح يحرق ويستاق بأصالة، مع ذلك فإن ابن الفارض شاعر كبير، بل هو واحد من نخبة الشعراء الذين كتبوا باللغة العربية، ولا سيما الشعراء الثرائين الذين طهروا في العصر العباسي المتأخر. ولعل مزيته الأولى أنه يصدر عن خلق نبيل، وكل أدب لا يصدر عن خلق نبيل لا يعمل عليه.

وفي الحق أن مسئلة الشعر، وهو الصناعة التي تسبق طلوع الفجر، وكذلك بالسماء، أو الريح الشرقية، التي أولاهما الشعر الثرائي قيمة خالصة، لها صلة لهم لها مثيل في أي شعر آخر. فهاتان الكميتان تتواتران في شعره كثيراً جداً، فتضيق عليه شيئاً من الروي والفن، فيبدي الشاعر نفسه برصه فاقلاً لا ينبغي إلا الاتصال بالجميل حصراً. فليرجل إياه يقيم في المبدأ على حد قوله المريح، وهذه الأقامة أية على الحنين الملووف، وكذلك على الرغبة في الاتصال بالمتعلقات والغايات. وفضلاً عن ذلك، فإنه يكثر من ذكر أسماء النقيات الطيبة الرائحة، ولا سيما الخزام والشيح، وكذلك من ذكر الروائح العطرية نفسها، وهي الفادرة على التأثير في شعور القارئ.

وهذا كله يعني أن الأسلوب قد جاء متعقبا مع الموضوع الشامل، أو مع المصطفى الكلي، الذي يمتنع أن تلخصه بأنه التوفيق الممنوع إلى الجميل الغائب أو إلى الحميم المقفود. نعم، إن ابن الفارض أشواق دافئة لا إشباع لها، وأسلوب متجسجس في كثير من الأحيان مع هذه الأشواق الصاعدة عن صميم الروح. وربما جاز الزعم بأنه يطلب شيئاً يقيم وراء المراتب، ووراء كل تجربة عليية. ويلوح لي أنه يطلب لطفاً لا وجود له على هذا الكوكب الأرضي الممكن. ولكن ما يحتاج إلى تركيز في هذا الموضوع هو أن معرفة المسجل الأسلوب مع المحتوي، أو تجانس مع الموضوع، هي واجب من أكبر واجبات النقد.

ومما هو ناصح أشد النصوح أنه يعشق الله والصبر والجمال بوصفه الحقيقة العليا أو القصوى. وهذا ما قد أثر على الأسلوب فجاء أنيساً لطيفاً ينبعا في كثير من الأحيان، وله جاذبية تشبه جاذبية الصل نفسه، حتى صدق عليه قول فيضال في "أجنحة جبريل": "أنه نديم الأنواق المزهفة". أجل إنه نديم الأنواق الحسنة، ولا غلو إذا ما زعمت بأن الشعر الصوفي قد بلغ ذروته في شعر ابن الفارض، الذي طوع اللغة الصوفية للشاعرية أكثر مما فعل ابن عربي في شعره. وقد تم ذلك كله

إذا ما صرحت بأن شعور شكسبير بالاعتراب عن عالم منسوج من الشر دون سوء هو الذي فجر مجيئه على هذا النحو القذر. وأصمت أعرف أحدا أكثر اعتراباً من شكسبير سوى السيد المسيح الذي قال: "ملكوتي ليس من هذا العالم". وبهذا القول ألمع إلى أنه المغرب الأكبر في هذه الدنيا وطوال جميع الأزمان. ومما يلوّح لي أن معظم الأكابر في هذه الحياة قد كتب عليهم أن يكابدوا شعاع الاعتراب ومراراته الخافقة: اليسود ومسقاط والمتنبسي والمعري وشوينهور وليوباردى المنكوب بلعنة اليأس الشامل.

ولعل للمعري المهيب أن يكون الأكثر معاناة للاعتراب، أو للاستلاب الروحي، في تاريخ الثقافة العربية كله. وهو أوّل من شوينهور في هذا الشأن الشقي، وذلك لأن الفيلسوف الألماني قد وجد عزاء في الفن وفي تملّك الجسد، أما المعري الذي تطبق عليه فكرة من جميع الجهات، والذي رأى نفسه سجين الحبسين، محبب المنى ومحبس البيت، لم يجد في هذه الدنيا بأساً لها أيسر عزاء، مهما بك نوعه، بل حسب أن والده سبب لمقاصبه لأنه أجبه. وهذا قول يضرر ما فحواه أنه لم يكن لا يكون قد ولد. ولعل من نتائج هذا الشعور الكامل الملّاع أن يفرس المرء في سراء جهنم قبل أن يفرار هذه الحياة الدنيا.

ولا أظن أن ثمة شيئاً يملك أن يرد الإنسان الصالح من غربة الزمّة، فالاعتراب هو الضريبة الحتمية للحساسية. وهي ضريبة من شأنها أن تحول الحياة إلى اعتكاف بالثمن والزوان.

ولعل الرغبة الرامية إلى التخلص من وحشة الاعتراب أن تقصر فترات الغياب وسورات الفؤاد التي تملك أن تدفع اللغة نحو التفاعل مع نفسها حتى تصير عالماً يروج أو يتفوق. فالمحتوى الجوهري لا يستطيع أن يتجاوز إلا من خلال اللغة. وهنا تنكسر الصلة التي تشد الأسلوب إلى الشعور، ولا سيما إلى الوجدان، أو إلى الحساسية التي تنتمس الأشياء. ولا غلو إذا ما قلت بأن كل لغة بشرتها النص الأدبي هي محاولة لملء الفراغ الذي هو وجه من وجوه الاعتراب، كما أنها تبتني تزويد النص الأدبي بالطقمة التي تسمى إلى جعله إنجزاً نبيلاً صالحاً لخدمة الروح، وخاصة بعد أن تكون قد أثرت على الأسلوب فقلّعت صوب السمو الوثيق الصلة بالكرامة والشرف، أو بإنسانية الإنسان، الذي أراه عرضة لمزيد من التآكل في هذه الأيام المصيبة.

وقد يجوز الذهاب إلى أن الأسلوب نقلة حرة من العالم إلى الخاص، أي من اللغة المشاع، أو

من عاداتها أن توجج اللغة وأن تستنفر المعجم وتحتشد الكثير من طائافته المخففة، بل ما من شيء يملك أن يرهج الأسلوب إلا عزم الحساسية وشدة قدرتها على التفتّل في الأشياء. وهذا يميز عدداً من الكُتاب الإنجليز عن الكُتاب الفرنسيين النزاغين إلى الشكالية في الغالب، أو في كثير من الأحيان. فيها هو ذا ويلزوريت يتحسس الطبيعة وظواهرها على نحو منقطع النظير، ويرى المشهد الطبيعي بعين فريدة موعلة في الفصوصية. وفصلاً عن ذلك فقد كتب ميرة روجه في قصيدة "الاستهلال" التي جاءت بمثابة إنجيل في عظيمه، أما نظريته في الأسلوب، وهي التي شرحها في مقامة "القصائد الغنائية"، فتلخص في أن يكتب شعراً "عن الحياة الزبانية بلغة منتقلة من الكلام اليومي أو المعادي". ولكن أسلوبه الفعلي قد جاء مخفّضاً لهذه النظرية تماماً، فقد كتب شعراً بلغة أقرب إلى لغة الأدب منها إلى لغة الكلام المعادي. وقد يحالفي السداد إذا ما قلت بأن الأدب يتعذر أن يكتب بلغة بسيطة أو بأسلوب معجمه ضيق أو محدود.

فلن نطرق إلى تراث الكُتاب الإنجليزي د. هـ. لورنس، ووجدت حساسيته الحية قد أولجت في النص الروائي ضريبة من الشاعرية الثرية التي فوّت لغة الرواية من لغة القصيدة أو من روح الشعر. وتملك حساسية دكتور المختص بكفافة الشعر المتنبك في المجتمع أن تيد حساسية بلزك المختص بتلك الموضوعة نفسها. وفي الحق أن ذلك الفرنسي قلما يتمتع بهويك الجانبية التي يتمتع بها دكتور. ولا يعود سبب ذلك إلى الأسلوب وحده، بل يتعداه إلى تماسك الشكل الفني، وكذلك تلاحم الحكمة وشدة نصوعها، عند الكُتاب الإنجليزي، أفسد عند نكزن.

كما أن شاعراً مثل رامسين لا يرقى إلى مستوى شكسبير الذي استطاعت حساسيته المزهفة أن تصوغ شخصيات إنسانية لا تطير لها في الأدب العلمية كلها، كما استطاعت أن تفجر اللغة الإنجليزية على نحو غير مسبوق. ويبدو لي أن ذلك الشاعر الجليل قد قدع الشعر الذي جازوا بعده درساً خلاصته أن اللغة قوة خلاية فطنة وقادرة على استخراج معظم مخبرات الروح. وفي الحق أن كورني، صديق المسرح الفرنسي، لا يرفي إلى ذلك المستوى الشاق الذي بلغه شكسبير. فإن مسرحية "السيد" — على جلال قدرها — من مسرحية "هاملت" أو "كير"؟ بل أين أسلوب رامسين وأسلوب كورني، وكلاهما فائق ولو قليلاً، من أسلوب شكسبير المحترم الشامخ المنداح؟

وربما كان من شأن الحساسية المفرطة أن تقضي إلى الشعور المرير بالاعتراب والاستلاب والانفصال عن الوجود الحي. وقد يحالفي السداد

والألمة ليس سوى لغو سوف تلقىه الأيام، وذلك لأنه لا يستجيب للمسيسة الروحية التي تكسبها طولاً حياتياً نتيجة لغيب الحياة الأصلية الدائم، أو نتيجة كونها لا تحضر إلا على نبرة وحسب. وهذا يعني أن الحقيقة في الروح، وأن الروح هو الحقيقة، وكل ما عدا ذلك فثور وألف، ليس إلا.

ولئن راح الشعر الحديث يعتمد أسلوباً تجريدياً كخيلاً بتخفيف اللغة أو بتحويلها إلى هلام، في الغلب الأعم، فإن أسلوب الشعر القرائي قد راح لتجنح صوب الواقعية أو المباشرة والحركة الراسية. ومع ذلك، فيه بلغ مرتبة الطلب في كثير من الأحيان، ولا سيما حين يعتمد مبدأ ترخيم اللغة وتذميسها، فإذا ما تقهضت أساليب امرئ القيس وجند شديد القدرة على تصوير الحركة التي هي المحسوس الأكثر للحياة، كما أنه يتميز بإطلاق التشبيه في بعض الأحيان حتى حد الذمسة، ولأه أسلوب حسي ومنثور، ففي آراء الأنفس والأكثر قيمة بين جميع الأساليب الجاهلية.

ولقد بلغ أسلوب الشعر القرائي أوجه في بعض قصائد الغزل الأموي ذات الدمعة المقلقة، ولا سيما في عبثية الصمة القشوري وروايتهم المشهورتين، وكذلك في دالية يزيد بن الظريفة، ومرثية مالك بن الريب، وفي بعض أشعار ابن مهدي، وبعض قصائد ابن النميبة، ثم في قصيدة أو اثنتين لجريز، وبخاصة تلك النونية التي تجعل اللغة تتناسل من تلقاء ذاتها كقها القسم الح. ففي هذه القصائد كلها تستعمل اللغة إلى صفاء غريب، بل إلى طراء يشبه الصالحين الدنية البغية.

وحسب ذو الرمة الذي ظل ملتزماً بالأسلوب الجاهلي الوعر في أواخر العصر الأموي لم يستطع إلا أن يغير أسلوبه في بعض الأحيان، وإلا أن يكتب بالأسلوب الجديد الذي يتميز بالنعومة الحريرية والنفاء الماسي، فجاء بصورة فنية لم يلقها الشعر القرائي من قبل. وهذا يعني أنه قد كتب بأسلوبين متباينين، أسلوب السحراء وأسلوب المدينة الذي انتشر منذ ظهور الإسلام. وقد يحاطر السداد إذا ما قلت بأن ذا الرمة هو رأس تيار الصورة الفنية بعد امرئ القيس، وهو التبر الذي تلقته بشار بن برد وورثه لنواسي، ثم بلغ أوجه على يدي أبي تمام، وورثه عنه المعتزلي، ولكنه انحرف في الجحش والطباق ابتداء من القرن السادس الهجري، أو الثاني عشر الميلادي.

فما لا يخفى على اللبيب أن الطور الأموي قد تمكن من تدميت اللغة وتزويدها بالانسياب التلقائي العذب وبالمسالة المستعارة على كل لسان، كما تمكن من جعل الكلمة الشعرية تشع وتكسرم حتى كآها طلة من البقوت الأحمر الرمحي. وهذه حمة لم يلقها الشعر القرائي قبل ذلك العهد. وفي تقديري أن هذا التبدل، أو هذا الانتقال من الأسلوب الجاهلي

اللغة الخام، إلى لغة فريدة أو فريدة تخص هذا الكاتب أو ذلك دون سواه. ولما كان الأمر على هذا النحو لم تعد الكلمة المفردة هي الأهم في جودة الأسلوب، بل صيغة الجملة، أي كيفية إدراك المفردة، وههنا يتجلى البعد الفني للأسلوب ناصعاً تمام النصوص. وهو يعني كذلك أن الصلة بين كلمتين أو أكثر ليست صلة ترافق أو تجاور، بل هي صلة تلاحم أو تآزر يبتغي تحقيق التأثير المعنوي. ولا ريب في أن الإنسان الفريد له لغة فريدة، بل إن درجة تفرد أو أصالة تتحدد بدرجة تفرد أسلوبه.

ويبدو لي أن الشعر الذي تكتهم الكزازة، بل للجب، معظم منجزاته في هذه الأيام، يتبدى في كثير من الأحيان، وكل كتبه قد حرروا من القدرة على التماسي مع روح اللغة، أو أصابعهم المعجز عن دفعها إلى نحوها القصوى. وإتينا لغة مثالية ينتجها طور تاريخي مثلي، وهذا هو طور الصناعة التي لا تمك إلا أن تسع الانحطاط بل التناقص والتزني، على جميع المستويات. إنه، في الغالب، شعر يقتصر إلى الحيوية الروحية التي هي القدرة على أن تصنع التفات. وكيف يمكن للحيوية الروحية أن يكون لها وجود في زمن الرياضة والسلم والبهت وراء حطام هذه الدنيا.

فلين افتتأ على الحقيقة أن يدعي المرء بأن الشعر الحديث هو العلم في اللغة، وذلك لأنه عاليا ما يصح على هيئة تخيل بلا ضوابط بنقا، الأمر الذي من طبعه أن يجعل اللغة أوحلاً هلامية تقتصر إلى المد الأدنى من الرصانة، وأن يهبط نضارة القول أو يحمله إلى هذيان أو بحران. ولا غلو إذا ما صرحنا بأن قراءة هذا الشعر الحديث تشبه صيد الأشباح، وذلك لأن اللغة قد تخلت عن فطرتها أو استقامتها الطبيعية، وجنحت صوب الانشواء والاصحاج، ولم تعد لغة الظهيرة الناصعة، بل لم تعد لغة العيش الذي هو برمة وساطة بين النور والظلام. فليل مما هو ناسع أن معظم الشعراء في السنوات الأخيرة قد صارت لهم خلال تحجب الأنواء. أول هذا مع قناعتني قلما بأن لغة الأديب الفذ هي لغة الصفاء التي لا تصلح للملاومة إلا لملمة. ولكن التطرف في أي شيء هو أمر معوج ومثير للنفور.

وما كان للغة أن تتجفف على هذا النحو الاتصاعي إلا لأن اليبس قد أصاب عاطفة الإنسان في الأونة الأخيرة، وذلك تحت ضغط الظروف المادية الجديدة، ولأن الوجدان اليوم لم يعد يتشبع بالدفع والحرارة الكافيين والفردين على استيعاب مخزوات الروح. ولئن أمل من التأكيد على أن رعدة الوجدان التي أنتجت أعظم النصوص الأدبية في كل زمان ومكان هي أسامي القيم بأسرها، وكل أدب لا يمتح من الوجدان (أي من صوم الروح

بظانفة ضيقة وبحركة سيادية كانت سريعة الزوال لأنها تغير رصيد في الواقع الاجتماعي، وفصل في المذهب أن ملقن يتغير إلى الرعشتين الصانعتين للزينة في كل أدب عظيم: رعشة الحب التي لا تنقص دانتس ورعشة العاشقة التي لا تنقص شكسبير، العدو الأكبر للشعر. ولهذا فصر أسلوبه (بل منحه كله) عن أسلوب أي من الرجلين.

لقد فصل دانتس — معلم أوروبا الفذ — الأخلاق إلى مسيلتين، أخلاق الحب وأخلاق الكراهية، وفصل شكسبير المتأثر بدانتس الأخلاق إلى فصلتين أيضاً، أخلاق النظافة وأخلاق الجلاء، أو قل أخلاق النبالة (عطيل) وأخلاق الذالة (ياغو). أما ملقن فقد خلط الأخلاق، التي هي بيت القصيد في هذه الحياة، خلطة كان من شأنها أن أظهرت الشيطان في "الفرغوس المفقود"، بوصفه بطل الحرية الأكبر، حتى لكان ذلك الشاعر قد راح يهدو السبيل، من حيث لا يدري، للشعر الشيطاني الذي كتبه الشاعر الإيطالي جوسيه كرونتشي في القرن التاسع عشر، وكذلك للدور البطولي الذي أسنده غوته للشيطان في مسرحية "فاوست".

إن، ينبغي ناصحاً أن الأسلوب تتعدد دراسته بمسؤول عن المحتوى الذي يملأ النص الأدبي ويؤسس لغته. ولما كان الأمر على هذا النحو، فقد جاء أسلوب دانتس سلساً متدفقاً وريبعياً ونابجاً من الفوضى والعكر، وقادراً على إثبات النص بما تختزنه الألفاظ من بخصور وأخضلال. أما أسلوب شكسبير الحاصل لنزعة النبيل، وكذلك للشعور بقشاشه، فجاء شديد القدرة، لا على تسريح خيال القارئ وحسب، بل على جعل الخيال والوجدان يتلاحمن ليصيرا بنية حية واحدة لا تعرف لأي انشطار. أما أسلوب ملقن فلا يملك أن يغلغل في الوجدان، أي في سلب الروح، اللهم إلا وأن يكون ذلك لهما وكفي. وعلة ذلك أنه يتغير إلى الوجدان المساي، أو الشعور بلفاجع أو بالكرات، وهو ما لم يتغير إليه شكسبير.



ولأن للأسلوب إسهما كبيراً في تحديد قيمة النص الأدبي الذي لا يملك أن يكون إلا لغة أو أسلوباً ولا شيء سوى ذلك، فقد صار لنا على النقد الأدبي أن نتجه صوب تحديد السمات التي من شأنها أن تصنع الأسلوب الجيد. ولا مرة في أن الأسلوب يقدر على تنشيط الخيال وتحريض الطاقات الوجدانية في أن معاً هو خير الأساليب كلها. وفي مذهبي أن مثل هذا الأسلوب هو بمثابة اقتداء لعمل ساطع بأسبائه لغة الحب والنبال. وهذا هو أسلوب شكسبير العظيم، أو لغته القدرة على جعل القارئ يتعاطف أبداً تعاطف مع

الخشن، والكلمة الصحراوية الجافية الغليظة، إلى الأسلوب الأموي السامع كلفيت المحض لم يتم بمعزل عن القرآن الكريم وعن أسبائه السلس الرشيق والمتميز بنزعة مجازية ناجية من كل تكلف أو تأليف. ففي الحق أن هذا التكلف قد استطاع أن يوجد بين اللغة والموسيقى في كثير من الأحيان، ولا سيما في سورة مريم ذات الأسلوب الذي أضفى لأدمغة على اللغة، وأحبال الكلام إلى أنغام، فمتحه عدوية لها القدرة على أن تطرب وتخلب.

فشتان بين أسلوب الشعر التراثي وأسلوب الشعر الحديث.

أما أول الأسئلة التي ينبغي طرحها على أسلوب أي كاتب فهو هذا: هل تتوقد اللغة، التي هي المعاني نصف الموجد للمجرد الذي يسمى النفس، هل تتوقد بالحرارة الكافية المنعشة لذات القارئ أو لشعوره العميق؟ هل تشحن النفس بالحمورية القدرة على جعل الدفاع الروحي يتدفق في الشرايين؟ فليس يخاف أن يتمكن الكاتب الأدبي من تقجير اللغة، وذلك لأن العاجية ماسة إلى عنصر سري وهوي يملك الذهن النقدي أن يحدسه حدساً أكثر مما يملك أن يعرفه على نحو منطقي.

في الحق أن الشاعر الإنجليزي جون ملقن قد فجر اللغة الإنجليزية واستقر معجمها أو حشده كما تشهد الجند من أجل القتال، مثله في ذلك مثل شكسبير. ومع هذا، فإن ملقن لم يحالف النجاح الذي حالف ذلك المصالح، وهو من زود كل كلمة من كلماته بقطرة من زيت روحه، فيث فيها اللذاعة والمراه، أو جعلها تتوقد وتتضرم، بينما بقيت لغة ملقن، الذي ولد قبل وفاة شكسبير بسبع سنوات، ناشئة في كثير من الأحيان.

إن، ثمة ما هو أهم من تقجير اللغة. فالسمة الأولى لأسلوب شكسبير هي تلوته وتووعه وتغيره المستمر، أعني أن الجمل تتباين وتتلون بألوان شتى إذ تتلاحق ضمن السياق. ومن شأن هذه السمة أن تجعل النص جذاباً أو نابجاً من ملقنة السمل. ولا تتوق هذه السمة لأسلوب ملقن، ولا لأسلوب غوته الجانح صوب التجريد. إن الجملة في شعر ملقن تتغير إلى السرد الذي لا يتغير إليه الجملة في شعر شكسبير. وفي زعمي أن شعر ملقن أقرب إلى الشعر منه إلى الشعر الأصلي.

ولعل في الجواز أن يقال بأن الحجم الكسي للمعجم الذي حشده ملقن أكبر من الحجم الكسي للمعجم الذي حشده دانتس، ومع هذا فإن دانتس أجمل من ملقن بكثير. ومرد ذلك إلى أن شكسبير ملتزم بالإنسان أو بالإنسانية الإنسانية، وفي أن دانتس العاطف النادر ملتزم بالحب وبالمسيحية التي هي بذلة المحبة والإخاء البشري، أما ملقن فملتزم

بمخاطبة الوجدان، ولكن بالزور اليسير من الخيال الخلاق. ومع هذا، فإنه أكثر تأثيراً في النفس من النثري، صاحب الخيال النادر، وذلك لأن النفس وجد ووجدان، عاطفة واتصال، أكثر مما هي خيال يتسطح ويتصف دون لجام. ولو انتمى المعري لموضوعة الخيال هذه، أقصد لو أنه زود شعره بملوب بلاغي مثقل، وهذا ما أسميه علة باسم الخيال التصويري، وكذلك لو أنه تخلص من النزعة اللطيفة الجافة، أو من الكلمات المحرومة من التداول بين الناس، لجاء شعره نموذجاً للشعر في كل زمان ومكان. ومع ذلك، فإن المعري الذي يتجه إلى وجدان المرء لأن شعره يصدر عن وجدانه النبيل، هو شاعر يجوز لك أن تعتبه بأنه من شعبة الإنسان، التي أراها أنبل المثل والفعل، شأنه في ذلك شأن شكسبير الشديد الحماسية تجاه الشعر، والمهموم بهم البشر على نحو غير مسبق، يقيناً، إن المعري واحد من ألد أعداء الشر في كل زمان ومكان.

وقد يحالفني السداد إذا ما ذهبت إلى أن الأسلوب السامي له مزية إنتاج السمو في النفس البشرية التي تتشرب به أو تتلقاه. وفي مذهبي أن ذلك الأسلوب السامي محصور هو نتاج جهد كبير ينتهي إنجاز شيء مؤنس في عالم موحش. ولعل في ميسورك أن تقول بأنه محاولة جني ثمنها البرومة بغية استخلاص الزمان من أشدق الفراغ، أو لعل أن يكون محاولة للتعبير عما في هذه الحيلة من قبح وفساد. إن الإنسان كان لغوي، بل هو الكائن اللغوي الوحيد في الأرض، ولهذا فإنه يتأثر بالكلام المعلي والكلام السافل معاً. فوسم مع الأول ويشغل مع الثاني. وهذا يطلي أن اللغة الطيبة تملك أن توفق في النفس طاعتها الطيبة. فضلاً عن ذلك، فإن لغة المرء هي صورة نفسه وقد تخرجت وأعطيت للأخرين.

أما الشاعر الأميركي إدغر آلن بو، وهو من أراء أكثر الشعراء الغربيين مكابدة للأغراب، فيثير الدهشة لأنه كتب بأسلوب بسيط عن أكثر الأمور عسراً أو استصمام على التعبير. وما ذلك إلا موضوعاً الموت التي تحتل أربعة أخماس قصائده على الأقل. فالجنة حاضرة في تلك القصائد حضوراً غير ملوف في أي شعر آخر من قبل أو من بعد. وهي في الغالب جنة امرأة جميلة ماتت وهي في ميعة الصبا. ولم يكن هذا بالصدفة بئناً. ففي حياته ثمة بضع نساء ماتت أربع منهن وهن في أوج الشباب. أمه والمرأة التي تبنته بعد موت أمه، ولم يستطع أن يكتف بحبيب عيه فكتب فيها، وهو لم يزل في الخامسة عشرة، قصيدة مشهورة عنوانها "إلى هلن"، وأخيراً زوجته فرجينا التي أحبها حباً

شخصياته النبيلة. وبهذا التعاطف يخلق اتصالاً حميماً في العمق محسراً.

ويلوح لي أن ثمة تآزراً بين القدرة على إنتاج أسلوب هي، لأنه موج أو إلهامي، وبين القدرة على بناء شخصيات مسرحية أو روائية لا تنص. وفي الحق أن شخصيات شكسبير القوية صنفان: كانت ملقحة ضد الشر والنذالة، وكانت ملقحة ضد الخير والنبالة. فبينما تجد بورشا في "تاجر البندقية"، مثلاً متسوجة من خيوط شعاع ودوسي، فإليك تجد الأبدى ماكيت متسوجة من ديباجة طلك الجحيم. ويمتدق المذهب نفسه على شواك في المسرحية الأولى، وكذلك على باغو في "عطيل". ولما كن شكسبير منجسراً إلى الصنف الأول ومضاداً للصنف الثاني، فقد جاز الذهاب إلى أنه ينسب إلى شعبة الإنسان الصغيرة العند في كل زمان ومكان.

وفي منهجي أن الصمد أو المفارقة من شأنها أن تيسر الفهم، وأنه لا غنى للتد الأديبي عن أن يلتزم بالمعنى المقارن أحياناً. وإذا ما قرئت بين أسلوب غوته وأسلوب شكسبير وجدت أن الأول قلما يتعمق بهذه المزية، أقصد تشطيط الخيال وتفعيل الوجدان في أن معاً، وأنه في الغالب أسلوب خيالي، ولا سيما في الجزء الثاني من مسرحية "الواست"، وهو نص متطرف في الاعتماد على روح المسرح، حتى لكان الكلمات في هذا الجزء الذي بلغ فيه الشاعر مبلغاً مرفهاً في الشطط، تتراكم لتصنع أحيالات، بل أحيالات من ذلك الصنف القزح نمر البعير. أما قدرته على إنجاز التعاطف فلا تتمتع بأي عزم فوار، اللهم إلا أن يكون ذلك في الجزء الأول من هذه المسرحية نفسها. ثم إن الروايات التي تركها لا تنسب إلى روح الرواية إلا بصورة خافتة، ولكن له عزراً في ذلك، وهو أن الفن الروائي الحقيقي لم يعرف دربه إلى الوجود قبل أن يبلغ غوته أواخر عمره.

ولئن تخصصت أسلوب النثري المدهش والشديد القدرة على اختراع الإعجاب، والذي يجوز أن تعتبه بأنه من سلالة الطوط، لوجدته قائماً على المبدأ نفسه، أعني تسريح الخيال حتى درجة الضحك، ولكن دون أن يبتل أي جهد من أجل تعبئة الوجدان، وهذا يعني أنه لا يابه ببدء التعاطف الذي من شأنه أن ينجز النفائس الأدبية الخالدة، وهي التي تنبثق من ينبوعين، وليس من ينبوع واحد: الوجدان الحي والخيال التشطيط. إن اقتدار النثري إلى ذلك الضمير الداخلي أو الاتعالي الذاتي هو ما حرمة من أن يحسب شخصية علمية واسعة الصبغة، أو ذات شهرة عامة.

أما أسلوب المعري، وهو الرجل الأتيل بين جميع الشعراء الذين كتبوا باللغة العربية، فقد جاء على النقيض من أسلوب النثري. فهو متخصص

الاجتماعي وأن تلقنا درسا في علم الخارج، أو علم الواقع البشري، وكل كتاب الموعظين في الواقعية الاجتماعية ليسوا قناتين بأي حال من الأحوال.

ولعل أبرز مثال هذه الروايات الاجتماعية المنسوجة من الفجاجة والضحلة أنها لا تهمل الأسلوب الأدبي وحده، بل هي تنسى أن فن الرواية يتأسس على الشخصيات الحية أو الناضجة بالحضور الكثيف. والغريب أن كتب هذه الروايات الهزيلة يظنون أنهم يحسنون صنعا، وأحيانا بأنهم يسهمون في تحويل التاريخ، أو استقلابه، مع أنهم في الحقيقة لا يفعلون شيئا سوى الإساءة إلى الفهم وإلى فن الرواية بكل شيء.

ويكثر هذا الأسلوب البفوي، أو المنسوج من اللاتسي حصارا، في الطور الرابع، أعني الطور الذي فيه المال فسات كلفة "الميل" شائعة شيوع الهراء، بعدما كتبت كلمة "الألف" تأثير الاستعجال. كما أنه زمن يجسد المثال في صنفين من البشر: (1) الرياضي الذي تشترطه الأدبية

بالملايين (2) ممثل التلفزيون الذي يمثل مملعات فارغة قد لا تصلح حتى للتسليم في نظر الإنسان الناضج. (أو يمثل أن يكون هذا المرء كله لمن يمسكون القلم؟) وهذا يعني أن الرياضة قد صارت أفيون الشعوب، كما قال همنغواي ذات يوم. أما التلفزيون فهو المعلم الأول. وتلك لعمري غوغالية جديدة تريض في قلب الشبهة الحديثة، ولا شفاء لها منها على المدى المنظور.

ومما هو مطوم أن أعدادا كبيرة من الأميين ولصوص الأفكار قد راحت تنسقب إلى ساحة الكتابة والنشر، وأخذت تصرخ مطالبة بأن يعترف بها النقد بوصفها آلهة تستحق العبادة. إنه زمن الانتهاز والتسلل والتزوير وحلول المقوم محل الخصوبة وانتفاة محل الأصالة. وفي مثل هذا الزمن فإن الزائف يسطق الفن الأصلي أو يفتيك، كما يسطق الأسلوب الرقيق الذي لا يقوى على إنجازة إلا قنان كبير، وتلك لأن الكلمة الحية لا ياتي بها إلا الإنسان الحي، ولأن الحيلة لا ينتجها شيء سوى الحياة. ولكن الحياة، إذا نظرت إليها من موقع الكيفية، فلن تظهر لك إلا يأسه في هذه الأيام الماحلة.

ولهذا، صر لابد من القول بتلقين، واحدة للعامة، أو لأهل الكثرة، وثانية للخاصة النادرين، وهم النخبة أو الأقلية التي تحلصها الأمية من جميع جهات. أما ثقافة العامة فهي المسلسلات التلفزيونية وفن الطبع وعرض الأزياء والميلريات التي تعبر بواسطة اللوجين، والتي من شأنها أن تؤثر إلى استمالة الكلمة الحية واللغة الخلافة التي تلزم الإنسان على أن يصنع نفسه بواسطتها طوال آلاف السنين. ومثل هذه القامحات لا تشبع

جما. وعندني أن هذه القصيدة هي نص صوفي نادر للتفكير في آداب الغربيين.

ومن العجائب حقا أن عددا من النقاد الأمريكيين، وبينهم وقترز والبيوت، قد رفضوا بوضوح لا هوالة فيه. وهذا شأن يذكر بما تعرض له المتنبي من رفض في عصره. ولكن الشعراء الغربيين قبلوا به أحسن قبول. فما هوذا بودلير يصرح قائلا: "أما بو فهو كاتب الأعصاب". ويقول مرة أخرى: "إنه الشعر كاتب في هذا العصر". أما مازميه فيقول: "معلمي الكبير إدغار آلن بو". كما اعترف فاليري بأن بو كان له أعظم الأثر على نشاطه الأدبي. وراي برنتون أن بو مريائي وبصليح لإشباع الذوق، لأنه عبر عن المدهش بواسطة موقفة من الموت، ولا سيما موت المرأة الجميلة. ومما هو مملوم أن بو قد صرح ذات مرة قائلا: "إن موت امرأة جميلة، هو أجمل موضوع شعري".

وعندي أن مزية بو لا تكمن في تخصصه بالموت فقط، بل ذلك بقدرته على الكتابة بأسلوب الوضوح الغامض أو الفوضي الواضح، سين، أي إنه استطاع أن يمزج الفوضي والوضوح في بنية لغوية واحدة، وذلك في معظم قصائده، إن لم يكن فيها جميعا. وربما كانت هذه السمة هي التي جعلته محبوبا ومغروما في الأوساط الأدبية العالمية. وقد بلغ أسلوبه المثوي هذا ذروته في قصيدة "الغراب" التي جلبت له الشهرة الواسعة إثر نشرها سنة 1845. ولا غرو إذا ما رعت بأن "الغراب" هي قصيدة أميركا، أو إنجازها الشعري الأكبر. فإنا لا أعرف قصيدة أمريكية أخرى تملك أن تبدها ولو قليلا.



ولكن الأسلوب الأكثر هزلا بين جميع الأساليب هو ذلك المعروف في الواقعية والخيالي من اندلاع غزير لقوة الخيال، وكذلك من القدرة على المضي إلى سويده الفداد، وذلك لأنه لا يفر شيئا من محتويات الوجدان الداخلي الأصيل، إنه يقتصر إلى الدرجة في الإيحاء أو الإيهام بما هو بعيد حتى كأنه نتاج لتحل أساليب من فروع نواتها. ونراه في الغالب يعرض قضية، ولا يملك أن يعرض محتويات العالم الداخلي إلا لاما قط. ولهذا قد يشعر المرء حين يقرأ أسلوبا من هذا القبيل أن اللغة تشبه كسيحا لا يقوى على الجنو صوب أجواء الخيال الذي لابد منه إذا أريد للأسلوب أن يجيء وثيق الصلة بالكمال الذي هو غاية الإتقان، إن كان للإنسان من غاية، أو إن كان الإنسان يطبق الكسل في هذه الدنيا النقصية. وكثيرا ما يجد المرء هذا الأسلوب في الروايات التي ينبغي أن تصور اللص.

هي الأدب البسيط. أما لتكامل العقل والعقل والاعقل في بنية واحدة فهو العلم جملة. وما أسعد ابن عجيبة حين قال في الجزء الأول من "شرح الحكم":

"الوجود كله مبني على سر الأزواج".

فما من إنجاب بخير اتحاد الزوجين الذكر والأنثى.

وعندي أن العشق هو العامل الذي أسس مزاجاً أسلوباً لورنس. فقد كتب روايته النادرين، أعني "العاشقات" و"قوس قزح"، التي أراها واحدة من نخبة الروايات الأوروبية، وهو لم يزل في نشوة ولحم بفرودة، أو تحت رغبة غرامه بتلك المرأة الأماضية الأصل. إنه العشق والنغرة الشعرية أو المصالية، بل الأخلاقية، إلى المرأة التي رآها مصدراً للحزن وتجسيدا للمثل الأعلى الأخلاقي الذي يوضحه نقاء الحب أو يؤسسه ويكشفه. وفي الحق أن الحب قد بلغ على يد لورنس إلى مرتبة صوفية ومثالية وعقائدية، في أن معاً، وصارت المرأة استحضاراً لكل مالا صلة له بالعادة، أو لكل ما يرخ في السوراء الناجي من سلطة الحواس.

ولعل من شأن هذا العالم الغرامي أن يكون قد أهل كل رواية من رواياته لتكون بمثابة احتفال خلاب بالحياة البشرية الملونة بلون قوس قزح، حسب رؤيته الخاصة. ثم إذا ما أضفت إلى هذا العشق حبه للحياة المنضمة ذات الخصوبة المعروفة في نظره، أدركت أن أسلوبه الفني أو الغنائي قد جاء لكي يتمكن من التعبير الفاضح أو القوي عن هذه التجربة الغنية بالعناصر الروحية الدافئة، ولا سيما عن لطفه من أجل مثل أعلى يفرسه في صلب الحياة أو في مركزها بالبسيط.



لعل الغاية الكبرى للنقاد القذ أن تكون الانتقاء بنسب الحياة، بل بكل ما هو حي وله سمات التضلعة والبهاء، داخل اللغة الأدبية الحية، حتى كأنه يبتغي النفاذ إلى مضامين الأسرار التي يتدفق منها روح الوجود. وهذه مهمة صعبة ولا يقوى على إنجازها إلا من كاد حياً على الأصلقة حقاً. أما الدافع الذي يدفع نحو هذا الهدف النبيل فهو مزيج من الرغبة في الاستطلاع والحنين إلى الاتحاد بجوهر الأشياء الخالدة، وهو السر الذي لا تتركه إلا الزكافة وحدها. فالنقد في المثال النهائي حدى وبصيرة، أو استبصار حمسي أكثر مما هو منطق ويرهان. فلن كل العقل هو من يترك الأشياء كما هي تماماً، فإن الحكم هو من يسير المعصمات والمعنونات عبر الزكافة والظفانة والخطف.

ومن شأن هذا الاستبصار أن يضع النقاد الأدبي القذ في برهة تتوسط بين الشاعر والفيلسوف، وذلك لأنه معنى بالتقريب عن الفحوى،

لرجل الخلق، وهو من يستقر جوعه في رأسه وليس في بطنه. وأما الثقافة التي تخلصتها فنة من الناس صائرة الحدود ولكنها مختصة بحراسة السمو، فينبغي أن تعني بكل ما هو رفيع، ولا سيما المسرح والرواية والفلسفة وعلم التاريخ، وأن تعيد للشعر نصراته التي خسرها على أيدي عدد من البهلوانات لا تحصى، وذلك خلال السنوات الخمسين الأخيرة على وجه التقريب. نعم، إن من واجب النخبة المدججة بنسازع السمو أن تواطب على صيانة العالقات وصيانة التسلخات في عصر يواطب على إنتاج التسلل والتدنّي، وذلك لأن الحياة بغير العلو أو السمر لا تبقى منها سوى وجهها البهيمي وحده.

وعلى النقيض من أولئك الكلاب المفرطين في الواقعية بعد المرء فنة ثابتة من الكلاب الروائين قد يجوز تصنيفهم مع المفرطين في الشعرية. وأولى مثالب أسلوبهم الشعاري أنه يبخس الرواية في الأخيلة، بل حتى في التهويم، فيجيء النص بمثابة قصيدة نثر أكثر مما هو رواية. ومثل هذا التنازع الذي يحل الشعر محل الدراما يسيء إلى الأدب أكثر مما يحسن، وذلك لأنه يصل على الخطوط الرواية دون أن يدرى. فالحبكة النحيلة والشخصية اليزيلية اللتان يحملهما أسلوب بلاغي جذاب، وأحياناً تجريدي أو بغير ضوابطهما أيسر لتدروب المضغوة إلى إلغاء الرواية أو إلى التضاعها.

أما أفضل أسلوب بين جميع الأساليب النثرية، ولا سيما الروائية منها، فهو ذلك الذي يجمع بين الغنائية وبين التقريب في الباطن بحثاً عن المكنون أو الممتور. ومثاله الممتاز هو أسلوب لورنس الغنائي الخلاب، وخاصة في رواية "قوس قزح" التي تنتع بشكل في يميز بالذات والبراء، كما تتمتع بمحتوي حر هري عظيم يتخلص في ملاحقة النسر الدائم، أو في إعادة اكتشاف الحياة من قبل كل جيل جديد. أما أسلوبها الشعاري أو الوجداني فليتم بأصالة نادرة، مع أنه لم يستطع أن يتخلص من التجريد. فهنا تنويع اللغة وكان كل كلمة من كلماتها قد ألفت من داخلها، فصارت بمثابة قدليل يسمع ويسمع في سواء عالم العالم. وفي معظم روايات لورنس يتوتر الأسلوب بين الواقعية وبين الشعارية الوجدانية، فيتشور ويتلون، أو يصير شيئاً بقوس قزح متمدة الألوان. وهو إذ يتلألأ على هذا النحو الخلاب فإنه يندمج الداخل بالخارج أو الشعور وواقعه الصريح. ويلجأ إن اللغة تزهز على يد لورنس فتزهر معها النفس وتضمر بتعة نادرة.

ولهذا، قد يجوز الزعم بأن المثوية، أو التكلف الأضداد في بنية واحدة، هو الأساس الأول، وربما الوحيد، لكل إنجاز حقيقي في هذا العالم. فوحدة الواقع والخيال، أو وحدة الذهن والملاحظة،

المعاصر) هي خيانة لطبيعة الأدب، فضلاً عن كونها جهداً يتطوى إبطاءً ضمنيًا على جعل الأدب صلا من أجل المتعة والتسلية فقط، وحتى المتعة نفسها، وكذلك إرضاء الذائقة، لا يتجزأها الأدب إلا إذا أشبع الخيال والوجدان في أن معاً.

ولهذا كان لزاماً على أية نظرية للأدب أن تؤكد ما فحواه أن للأدب غاية أخلاقية خلاصتها أنه يوصل روح الإنسان، كما يوصل الصانع الماس كي يشع أو يتلق. ومن هذا المصل بالاضبط يستمد قيمته الكلية العظيمة التي قلما يثاها النص الأدبي بغير أسلوب وصين. وكل أدب لا يسهم في هذا المصل النبيل فيه قد يكون بلا قيمة أو بغير قيمة جلي، على الأقل.



ويتما يملك المرء أن يؤكد على أن الأدب إنجاز من أجل التعبير بالدرجة الأولى، فإن في الميسور الذهني، في الوقت نفسه، إلى أنه فعل من أجل التعبير أيضاً. بيد أن مما هو من فصيلة السفسف أن يحسب المرء بأن الأدب يملك أن يستقلب المجتمع والتاريخ. ولكنه قد يسهم مع التربية في إعادة إنشاء الذات التي تغير واقعها دون انقطاع. وهذا هو في لأدب وطيفة، ولكن هذه الوطيفة لا تطو قوة ولا تتجاوز، بل تتماهى معه تمل التماهى. ولكن أبرز منلقه أنه قد يسهم في إعداد الإنسان للكمال الذي راه ابن عربي الغاية النهائية لوجود الكائن البشري.

نقد اعتاد الإنسان على تغيير نفسه بواسطة التربية والدين والصوفية والفكر والفن والأدب، وما إلى ذلك من أنشطة روحية جملة. ومما هو في صلب الأمر أن الأنث يملك أن يوظف في النفس طاقات كثيرة ولغة في داخل بلينها العتيقة. ولكننا ما برحنا يعنين، بل جد يعنين، عن الإنسان الذي ما عاد سوى إشاعة في هذا الزمان. بل لعلنا ما فتننا في بداية الدرب وحسب. وربما صح القول بأن الدرب ما انفك طويلاً، بل هو طويل إلى الحد المتناه، وذلك لأن الإنسان ما زال وحشاً متقرساً، مثله كمثل الحيوانات المكسرة التي تعيش في البراري والقفار.

وعندي أن الأسلوب الملس المصمت، وهو الذي يجعل الكلمة من فصيلة الألفاظ الأملد، من شأنه أن يسهم إما (سهام) بتهديب روح الإنسان وانتشاله من الوحشية وتوجيهه باتجاه الإنسانية التي هي الغاية النهائية لهذا الوجود، إن كان لهذا الوجود أية غاية مهما يكن نوعها. ولا غلو إذا ما صرحنا بأن الأسلوب العالي، أسلوب التفري أو أسلوب شكسبير، الذي من خصائصه أنه يدفع الإنسان نحو كماله الخاص، لا ينتج إلا روح

من جهة، ويحدد درجة الكمال التي يتمّح بها النفس المنقود، والتي تحددها كثافة الجرعة الوجدانية في المقام الأول، من جهة تقنية. والكمال هو الاسم الآخر للقيمة أو للماهية والتفويض العام، كما أنه الغاية النهائية، لا للنص وحده، بل للإنسان بوجه الإجمال. وعندي أن البحث عنه في النصوص الأدبية هو أعلى غايته النقد الخبير. ولكن الكمال الذي يبحث عنه الناقد يتجلى في الشكل الفني الذي ينتج الشعور بالشمو ورفعة الروح. ولا أحسبني إلا حليف السداد إذا ما قلت بأن الكمال والجعل أخوان، إن لم يكونا شيئاً واحداً بعينه، وذلك لأن الشيء لا يكمل إلا بجعله الخاص. وما دام الكمال هو ما ينتج الشعور بالشمو، فيه متين الارتباط بالقيمة الإيجابية التي تتلخص وظيفتها بأنها تجعل الشيء مؤمناً في عالم موحش. ولهذا فلن المرء أمام خيارين على الدوام: إما الذوقي وإما التأسف في الركاكيات. والبحث عن التأسف في عالم موحش هو ما يجعل من النص الأدبي، ماخوذاً كمجمل، بنية تختزن الحنين إلى الحميم الغائب المنشود، والذي يتفقد الروح بشيء من العرق، أو حتى بشيء من اللوعة الكأوبة في بعض الأحيان. وعندي أن هذا الحنين، أو هذا التوقن المنهوم أو المشغوف بما يمل الحياة، هو ممة من سمات أرواح أعظم النبيل.

وربما أبحت لنفسني حق الزعم بأن أصدق النصوص الأدبية وأنفسها هو ذلك الذي يثبت فيه شوق عزم إلى غائب لا يغيب عن البابل قط. وهذا يعني أن الغيب هو الأس الذي يثخن الأنث، وأن جودة التعبير عنه وصا يخلق في النفس من هيام يصدها عزام اللفة عليه وشدة الرغبة في استحضاره. وهذا يعني أن اللفة هي بالاضبط ينبوع القيمة لأنها ينبوع العزارة والفوران. وبداية، إن الغيب هو الاسم الآخر للمسئلة التي تنتج المصروف، والتي تفصل بين الروح وبين المتلق.

أما المتلق نفسه فهو ذلك الشيء الذي من شأنه عوابة أن يحرم الحياة من النكهة الطيبة. وهذا ما عبر عنه الفزائون العزيبون في معظم فسقدهم. وربما أن غياب الحميم المنشود هو ينبوع النص الأدبي أو محركه الأكبر، فقد سفل في ميسور المرء أن يزعم بأن الأدب الجدد هو ذلك الذي يخلق في النفس وعشاً وجدانياً قد يزودها بالنفاسة والقيمة الجلي، وذلك لأنه ما من شيء تقين في هذه الدنيا كوجودان الذي يتقاد أو يتقد ويحل إلى النقيض.

وما دامت قيمة النص تتحدد بمدى قدرته على التآثر في الشعور، أو حصراً في الوجدان، مما يجعل من الشمو بالإيمان إلى مستوى إنسانيته وكرامته أكبر هدف بين أهداف الأنث، فإن كل نزعة شكلية منطرفة (كما هو حال الشعر

بالصيغة تكمن قيمته النهائية، اعني قيمة الاسلوب
الموثر للرفيع.

ينسب إلى شجرة السموم، أو إلى سلالة الألفاف
الحسن. ولهذا، فإنه قوة من أجل المستقبل، أو
من أجل الإنسان الذي يرى أن في الجواز أن
يبتكره المستقبل، ولا سيما المستقبل البعيد. وهنا

□□

الخطاب

والتأويل

(قراءة في المصطلح والإجراء)

■ د. منقور عبد الحليل *

إن الخطاب القرآني الموعظ في التشابه، بشكل نمطه التعبيري على نحو مشكك، ليُقابل بذلك الإشكال الواقع المتعدد والمختلف، وبذلك، واجه العلماء هذا الإشكال المزيج بين وسائل التقريب بين التسمي الذي يبدو ثابتاً والواقع المتغير والمتسارع، وهو بيان عماده للتأويل ويُفترق إلى ثلاثة وسائل:

1- أما أن يبين الخطاب المتشابه نفسه بواسطة ما يفرقه من أدوات التأويل، كإسناد النص الدال على الفصوص غير المبين إلى النص العام، أو العكس
2- وإما أن يبين الخطاب المتشابه، بنفسه، من جهة إلا أنه يبين نفسه يحتاج إلى فرائس رجحه تعود إلى السور أو السطور أو التي كليهما يقول السيد عبد الغفار مجتهداً هذه الوسائل "ويصيح المؤلف أعلام أسلوب الخطاب أما أن يفرق هذا الأسلوب بنفسه، وإما أن يصرّف بنفسه وصوره، وإما أن يصرّف بخبره" (1) ومع ذلك فإن التأويل لا يوصل إلى اليقين الدلالي للمعاني للمعبر،

جاءياً في تلك على سبيل العربية في التعبير والانشاء والإيلاج" (3).

وقد يلتزم ليدرس المعيارين في التأويل، أمثلة مما قدمها علماء التفسير واستنبط الأحكام من ذلك ما أورده "القرطبي" (4) في تفسيره للآية الكرسي من سورة طه موعصياً ثم ربه موعياً، فبين خطأ التأويل الذي صدر لفظ "عوى" بمعنى "يُشم" من كثرة الأكل

جاء في القاموس المحيط عوى العيميل يشم من اللين، أو مع الأصراع فيزل وكذا يهلك، وهو القرطبي، "عوى" أي شمد عليه وعشه والغبي

* بحث وتعليق من الجزائر، يعمل في المركز الجامعي لعين

تونس

ألا إذا كان استداده على دليل قوي يعصده به الحكم ويرجح به الدلالة بحيث أنه ما أجريت عملية استدلال لدلالة اللفظ للدلالة لمؤوله استعمل السياق التركيبي، ولا يكون ذلك مستمداً في عرومه إلا "بشرط موافقة الدلالة الجيدة للمؤول إليها لفظ التركيب الأسلوبى" (2)

وقد وضع الإمام الشافعي معايير التأويل الصحيح حاصراً إياها في اثنين

1 - أن يكون التأويل قد أحال اللفظ إلى دلالة صحيحة، متفق عليها بالجملة.

2 - أن يكون موضع اللفظ قابلاً للدلالة المؤول إليها من الناحية الظرفية، بوجه من وجوه الدلالة الحقيقية أو الشرعية أو العرفية (...)

أو يتأخر عنه، لأنه هو الذي يبين لي المراد به ما يقصده المحكم" (8)

إن المحور الذي يدور حوله البحث في نظام الخطاب المعقول الخفي، يكمن في تفتيح النقطة الحسنة لتحديد المعقول الخفي، من خلال القول المنطقي، وبذلك لا اعتبار للغة نقون الدلالة، أما خيانة طبيعية أو خيانة قصدية. ويتعلق الأمر هاهنا بأحداث انزياح، هي صيغة مركزية في نسق الخطاب عن دلالتها الأصلية، وتشكيل اصطلاح جديد، داخل الاصطلاح القديم ليكون الصيغة غيرت مجلتها الدلالية تغييراً مؤثراً فظراً

وهذا ما يحول علماء أصول اللغة ابن را، حين يعارون النص للشرعي مع الواقع الجديد، إذ يكتسب له لا وجه واحد للحقيقة وإنما هي ذات قبه نسبية تسير حسب معيار الحكم وطرائق اكتشاف المعنى واستنباطه كذا في المعنى نفسه يتكاثف مع تكاثف الواقع حتى يستحيل معنى امر، حين تتوافر لدى العالم المتداول وسائل جديدة تدعو بصفتها الروية للنص ذات دقة وشمولية وعق

إن الخطاب الشرعي يساق لفصل ايضاح دلالة متعلقة بالحكم المنوط به التكييف، ويضع لأجل ذلك ضوابط مسقية متعلقة باستدلالات عقلية بتراوح معها اللقب بين التقسيم والتفصيل، أو التقييد والاطلاق، وما إلى ذلك من الوظائف التفاضلية (Fonctions relationelles)، ويرتبط ذلك كله بتعيين قصدية المتكلم من خلال سياق الكلام، أو قصدية الخطاب من خلال مقولته المنطقي. يقول الجويني في هذا المجال: "أو ظهر له خروج معني عن قصد المتكلم، وكان سياق الكلام" بنفسه "في تزييل غرض الشارح على قصد آخر، فليست أرى التعلق بالقصود الذي ظهر فيه خروجه عن قصد الشارع. وهو كقوله، عليه السلام، فيما سئل عن المعام العشر وفيما سئل بتضخ أو دلالة تصف العشر" "مكلام مسوق لمعنيين [العشر وصف العشر] علو حلق المعني بقوله - عليه السلام - "هي سبع السبعة العشر" وزاد بطريق العشر بعين الأقوال فليسا به معهما فظاهر" (9) بذلك يكتسب العلاقة بين التقصيد للشرعي ويسبق التزكيز الحليل للدلالة والحكم هي علاقه بين بنية سطحية وبنية عميقة، وبهذا وسط رابط هو التأويل، بحيث أن إخراج حقل من الدلالات عن الحكم بلا مسوغ تدعي أو عظمي كما تنسب إلى ذلك الجويني في تعليقه على حلف الحديث الشريف السابق. غير جازر بعد خالد المصمكي بـ عرف (أميرنوايكو) للخطاب في كتابه "خون- التأويل" ويربطه بإخراج اللغة من حالة إلى حالة. حالة الذوب المعجمي إلى حالة اشتغال جديد يتوقف على إحداهن أنظمة بلاغية خطافية داخل النظام اللغوي المعروف،

لصفا، وهو تأويل حسن، أما التأويل بمعنى يشم من كثره الأكل، وإن صبح على لغة من يطلب إياه فكمسور بـ عليها ألقا، يقول في هي وبقي، هي وبقي. تأويل حيث لانه لا يوافق السياق اللغوي وإن كل له أصل في الكلام العربي (5)

إن لكل خطاب منطق الخاص سواء في حواره مع الواقع، أو رجوعه إلى الدلالة، ومن ثمة فلو توفى على القواعد المنظمة لنسق الخطاب على نحو معين، هو ووقوف على تبسيبه اللغة المحلية على بنية التفكير في عصر من العصور، والأخذ بطرائق المنطقية بطرقه الخطابية يحول ميشال فوكو "إن تحليل الخطاب بنفسها يفسحها أمام مشهد تحليل عري الروابط التي تبدو لها ظاهرياً أنها جد ونهية، بين الكلمات والأشياء، وأمام ظهور مجموع من القواعد الخاصة بالمنطقية الخطابية (6) ويحدها هذا التحليل إلى اعتبار سطحية النسق التحليلي مفهوماً وحيداً لأغوار حقول دلالية مختلفة، تلك في عند القول الخطابية من منظور هائي حديث، يصحى إلى تعدد المدلول والعباء التي القصاء الدلالية على فقرات المنسوبة أن من الفرض التي تنسب إليها علماء الأصول فريضة من هذه خطف الآيه من الداخل، بمعنى تأويل المنشأ في الخطاب إنشاء اجزاء عملية الاستنبال، وهي فرضية أخرى الفرض التي تحيطي التأويل مسحتة المتعلم بصحة وسلامه قواعد الإسقاط الدلالي

ويبدو التأويل متمسكاً على اعتبار في الوحدة الدلالية (Lunite Semantique) تنطلق من الكلمة كوحدة أساسية هي تشكيل الجملة والخطاب، وقد تنطلق من الوحدات الأمل من الجملة كالقويم المتصل وأصغر من القويم وهو الصور المعزدة، كل هذه الوحدات باحث بها التحليل لنسق الخطاب، بل أن مغاربه المنشأ بالمحكم من الصنيع والألفاظ يجعل النص كله مشتمل على ذلك الصنيع والألفاظ المشابهة والمحكم دالا ومحدداً لكونه بنفسه إلى دلالة موحدة وهو ما يعلو بطواهر لوعية أحصاها عند المعنى للفظ من جهة، وعند اللفظ للمعنى من جهة أخرى

وبتعلق المنشأ بالمحكم، يرتقي إلى اعتبار السورة العربية مهما طلب، وحده لآلية، تجمع إليها وحدات أصغر تتعلق، بالألف والنصوص والمناشد على اختلافها هي قوله تعالى "فـ نور السموات والأرض" (7) وقع لفظ (نور) بين الصفة والاسم، لكن ران ذلك الأمر - الإحالي حين سكر الله تعالى بعد هذه الآية ما يشره "مثل نور"، فاصف نور إلى نفسه، ولو كان الله هو النور بصبه لما وصفه إليه بقول القاصي عبد الجبار "أقوى ما يعلم به الله من بين المحكم والمنشأ لانه المعقول، وإن كل وما يفوق ذلك بما يتقدم المنشأ

ما يب على الأرض ويشمل حظه [الإنس -
للحيوان] ولكن خصص هذا اللفظ في عرف
الاستعمال وأصبح يدل فقط على الحيوان وقد
استعمل المعنى في نصوص كثيرة من القرآن
للكريم فقرة المعنى المعوي وقلة أخرى المعنى
العرفي. وقد جرى على من العرب في كلامها،
هين معجم اللغة المتداول وقت النورثي القراني،
ومعجم الحظف القراني فواصم مشتركة عديدة، إلا
أن ثمة ملامح تميز به جوهريه يكس في اتحاد بعض
هذا المعجم، معجم العرب للتعبير عن ما هو معجل
ومطلق ومعجز يقول نصر حامد أبو زيد "إن
البحث عن خصوصية اللغة الأدبية يبتلى من
مطلبه تسميه مقدما فقرة هذه اللغة على تحويل
الأي والتأني والسي - الاجتماعي - إن ثقت
الده - في مجال "المطلق" و "المتعالي"
والأدبي" (13)

ولقد اتى العلماء عن الإحباطات المنهجية
النبي راعي شاة الفمزة الماوية للنص الشعرية
على الخصوص، وما تعلق بها من أسمى بمنس
النظور المعوي ودلالي، وخصائص العربية في
التعبير، وملازمة سياق الفعل لسبق المقام، بشرح
السيد عبد القادر هذه المسئلة الخاصة بمغاربة
النص الشعرية بنوات النورثي وطرائقه يقول "لا
بد من تقديم الفعل، ومن عاة ظروف النص، عند
التحويل في الفهم الأول، ثم النظر إلى السلس
العربي بعد ذلك وإن كانت الإحطاء الواردة في
النورثي بصفة عامة ترجع () إلى المسائل للنص
وليس في النص بعه (14)

إن التحويل، للنص الشعرية في المقام الأول،
ونصوص التراث الأنصاتي في المقام الثاني، عرف
أوج نشاطه الجريسي في القرن الثالث الهجري،
وهو قرن كان يروج بالحركة الفكرية، والمداهب
الفقهية، والفرق الكلامية، وقد وقف (ابن قتيبة)
(ت 276) مدافعا عن منهج اللغة في استنطاق بنية
النص وتحويل دلالاته.

يعول في هذا الموضع "أعد في أكثر الرد
عليهم طرق اللغة، فأما الكلام فليس من
شأننا" (15) وهو يعني بعلة هزلة الدهمية
والمنسب. وجد ابن قتيبة العلماء المعوي يحد
المسح الناصبي أساسا من مسن التحويل، ومن
الأمثلة التي يذكرها في كتابه "الإحلاف في اللفظ"
موقف كثير من علماء الأصول والتفسير الذين
جانبوا الصواب في دلالة لفظ (نر) في قوله تعالى
ولم تدر ألامهم كثيرا من الجح والأينس (16)،
إذ استند هؤلاء على إرجاع دلالة هذا اللفظ إلى
معي (نوع وألفي) على قول الشاعر المنقب العبد
- على لسان فقه

فالعريف اللساني لا يعدي الحظف من منظوره إن
يكون اللغة في حلقه الإنشعاع، إنه التلث
(langue) وقد اصطلاح على لغة النص، إن
لغزاهه النسخة للحظف، وأغزاهه النسخة
لمصنونه، وتذهب موقعته داخل النص، وربط
أجره المراجع والإحالات التي ترجع إليها الحظف
عبر وسقل الربط كالصمتز وأسماء الإشره وغير
ذلك مما يحو للحظف انسجانه الدلالي وانساقه
التركيبية داخل منظومه النص، كل ذلك يعين بعض
الزور على تحديد دلالة الحظف، أو ترجيح احتمال
دلالي من ضمن احتمالات معيذته بخصيها اللفظ،
أو مجموع الألفاظ. داخل الحظف يقول السيد عبيد
القادر "يستدل على معاني الألفاظ بما قدسها من
الكلام، وبما باهر عنيها، وأحيانا يميز اللفظ على
الأسلوب فلا يطم يهده السيق في تحديد معناه ()
والرؤص إن تلك الدلالات الأسلوبية للكتف ()
هي الدالات موقعته معبر سيعر الأسلوب
ونظوره" (17) تلك من المنظومة المعوية حين تأخذ
تركيبها داخل المجمع اللساني بصف يعبر فوق
اللغة، يسلط بمنسح عرصية في المعنى الأساسي
لللفظ إن أنها قد تكون هي المزا من وراء إطلاق
اللفظ، أو يعين موقع معاني له داخل السياق
اللغوي يوضح هذا الموقع كرويه لمعوية لمصرف
لللفظ إلى دلالاته المزا

ذلك أنه تدار معنى الحظف بين المعينة
الشعرية والحققة المعوية، هل المراجع هاهنا هي
الحققة الشعرية، إلا أن يكون منه فربه واصحة
تدل على إزده الحققة المعوية لا الشعرية ومثله
قوله معاني من سورة النوبة "وصلت عليهم إن
صلاتك سكي لهم" (12) والحظف موجه في قسي
- عليه الصلاة والسلام - ودلالة لفظ (صل) يعمل
هاهنا على الدعاء لأقصاء السياق اللغوي هذه
الدلالة المعوية، وينسقي حينذاك الحققة الشعرية،
وما هو ملاحظ أن النص المعوي يقرر ما أعلى
للمعجم العربي القديم حركة أكثر وتلك يجعله في
الاستعمال المعوي، ويحل بعض عناصر هذا المعجم
من الحققة إلى المعنى الذي يصح هو الآخر
حققة، إلا أنه أورد نماذج حطائية وطلعت منها تلك
العناصر في المجال معاً مجال الحققة ومجال
لفظ كما هو التلث في الآية الذكر به السلفه

كما أنه إذا دل اللفظ بين الدلالة المعوية
والدلالة العربية، فالحاذ بالدلالة العربية أولى،
وهي ليست لمعوية في هذا المقام، وإنما هي
مطلقة عني، ذلك أن نمازب النص على ظام
تواصلتي ادعي في تعبير مراجع اللفظ الحظف في
ينطق دلالة العربية، ولذلك فإن العرف اسبق في
الإحجاج من الاصطلاح والتواضع لقوانين لفظ
(الدابة = الأورد في قوله معاني مورا من نابه إلا
على الله زرفها. يدل في لغة الاصطلاح على كل

تقول إذا ذرات لها وضيتي

أهكذا ديتة أبداً وديتي

ولقد بين ابن تقيية أن هذا الإرجاع خاطئ ينبغي عن جهل بأصول اللغة، لأن اللفظ الذي عن له أولئك المصرون والطاء حظه الدلالي هو (نرا) وليس (نرا) فإذا كان اللفظ الأول يدل على معنى (دفع وألقى) فإن لفظ (نرا) وهو المقصود من الآية لكرامته له دلالة (حلو) ويصدق ابن تقيية هذا الموهب التصليحي لكي يفهم فرائد في التأويل حين التعامل مع السبقات القوية المختلفة. يقول مطاعا على لفظ (نرا) فتمسك باللفظ (نرا) "وتصميم (أي المصرون وعلماء الأصول) سمعوا بقول العرب أن ربه الذابة عن ظهرها أي الله، فهو هو" (نرا) من هذه المقدمة ولو كلف من هذه المقدمة ليقبل ولقد أنرى لهجه، وإن كانوا يصنعوا قولهم في مواضع غريبة من الرواج، أي سمعه وتلقيه، فهو ما سمع أبداً ولو أن ذلك لكل في الآية (ولقد نرى لهجه) وليس يجوز أن يكون (نرا) في هذا الوصف إلا (حلف) كما قال تعالى: "نرا لكم في الأرض" وقال: "مروكم به" أي فاحكمهم في الزجر ومنه قيل "نرية الرجل لولده، وإنما هو خلق الله (17)

3 - الخطب والتأويل

إن تلك الصفات التي تعلقت بلمع العرب، سواء في كونه صرف اللفظ إلى معناه أو اكتشاف المعنى من السياق، أو ترجيح ما هو معتد به من تأويله وأصحة، كل ذلك يجدد في ذهن الخطيب القرآني في متون موعظه، والتي ذلك رجع علماء الأصول حين "صنعوا" بإيجاد توجيه بين مقاصد الواقع المتغير وطبيعة النص، كما أنهم استمضوا بنية النصوص وتجاوبوا الظاهر فيها، على اعتبار أن النص بمنظور تأويلي فاصر على غاية المقصود على وجه متميز، وهو اعتبار بوجود هجوات داخل النص يتم ملوها من قبل المتلقي.

فالمتمثل في هذه الجهة منتج للنص، بل ومنتج له لم يقله النص في ضوء مقوله التفسير ومبدأه التاريخي. يقول خالد المكي موضحاً هذه الفكرة "ثمة هجوات" تتخلل النصوص، وتلك الهجوات هي التي تساعد على تجلية الجوانب المضمرة فيها، فالخطيب يمثل عنية تكون من وراء إخفاء بعض المعنويات والمعنويات عنها وإبراز أخرى" (18). ويعمل التأويل المنطقي المنطقي والتأويلي المنطقي، أي على تلك المقصود بما يتلاءم مع روح الخطب ومقاصد الخطب

إن التأويل في صورة المتعددة، ونتجته المختلفة يرتد أساساً إلى فطرة المورث على فهم النص واستنباط الحكم الدلالي، ذلك أن الحال الواقع في انحراف التأويل عن تلمس المعنى مرده إلى المورث وبني فطرته على التفاعل مع دلالات النص واحكامه بنقل الصيغ عند التفسير. تأويل ابن تقيية في كتابه "مفهم في أصول التفسير"، من "20" للعلماء والمؤلفين وكيفية تعاملهم مع النص واحكامه يقول "وقد ألفت إلى هذا (أي بحسن التمام مع النص) ابن تقيية في تفسيره للناظر بين النصوص، فهم من يعتمد في المعنى ويحتمل الألفاظ عليه، من غير نظر إلى ما يسمعه اللفظ القرآني من الدلالة والبيان، ومنهم من يراعي مجرد اللفظ دون النظر إلى ما يصلح للتكميل به في سياق الكلام، وقد وصل هذا عند بعض المعرفين إلى الإعراف في الخطب، أو التطرف في التشبيه، ورد هذا كله في موهب المورث نفسه أمام النص" (19)

وقد تمكن العلماء الذين تلمسوا على قواعد اللغة، وأصول التفسير، من وضع ضوابط مطردة في التعامل مع النص القرآني لتحديد مقصدية خطابه، وبنوا بشكل تفصيلي أهمية الرباط في السياق الأمومي للخطب لإغناء النص إسجانه وانساقه، وإبراز دلالاته وأبعده المقصدية. إن نظام الخطب القرآني يمتد على مدى تركيبي، يوظف من خلال ذلك أدوات الوصل بين الجملة والعنصر الفاعلة في الخطب، من ذلك حرور الخطب وحرورها في تحديد الدلالة الموجهة في النص، وإذا كان له ارتباط منطقي بين المعطوف والمعطوف عليه، بحيث تكون المعطوف عليه مبنياً في حصول المعطوف ووجوده. كل النظام الخطابي مستند على معرفت القارئ غير هاء، أما أن ينص هذا الارتباط على الخطب بالقول، وهذا التمييز المنطقي مبني على فهم يسعى ضروريه لاستكمال النظام الخطابي على الشكل ليكون -الآن- يعنى وفيه في المصنوع، بشرح الفهم القرآني هذه القاعدة التركيبية ذات المعنى الدلالي هيكل "كل فعل عطف عليه شيء، وكان الفعل منزله الشرط، وكان ذلك الشيء منزلة الجراء عطف الثاني على الأول بإلقاء دون الواو وكيفية على قوله "أحلو" هذه الفرية فكلماً منها "مفهم (كلا) على (أحلو) بإلقاء، أما كل وجود الأكل منها سلفاً بحولها () فافهم وصل إلى الأكل، والأكل مفعول بوجهه (20) كما صغر الشكل الألفاء المصنوع، فكيف هذه القاعدة التي تحكم بين الخطب التركيبية المستندة إلى أدوات الوصل، فيست أن يتمكّن ذلك كله على الطبيعة الدلالية

إن نظام الخطب يندرج ما يعطى لتسليق التركيب اسجانه ونصيته، فهو يفتح مجالاً آخر لرجحان

يشتمل على المعنى، وإنما يدل على طريقته،
والعلامات التي تكونه لا تجدل على بعضها، وإنما
على شيء آخر يستفاد من السياق ووسائل التألف
المعانية (24)

هكذا يعدو التأويل مشكلاً لحقيقه هي مجرّد
على حيث إنّ قرأه هي معلّفات مختلفة، فبتر
صورها وبكث غير عن طبيعة وأنها إلا أنه
يعبر من زمن وموقف، ذلك أن المعنى غير جاهر،
والدلالة تتحصل من خلال نسق التنبيل

هذا لنسج يجمع إليه طرفين طرف يرتد إلى
بنية التفكير الدلالي الذي يعطي أمطاً تتحصل
الدلالة، ولكن عن أبعادها الاجتماعية والعميقة
وطرف هو - إلى عمليه الإدراك بعينه التي يعبر
عليها تتحصل أنات الاستنباط والنظر يقول سعيد
بنكراد "كل إباح للمعنى من يربط بمادة مصموبة
سائعه في الوجود على التحقق من جهة، ومربط
من جهة ثانية بمبررة معينة للتعرف والإدراك
إن المعنيس معاً شكلان سرور التنبيل () ولن
تكون هذه السرور بدوي الطريفة التي يتم بها
تنظيم الوحدات المعطعة من النسق الدلالي الشامل
وفق مسر نتيجة محدودة للتأثير المعنوية المراد
إنها (25)

إن المعنى - بهذا المنظور الشامل الذي يقدمه
التأويل - لتصيل بالممارسة اللغوية، والاستعمال
الفردى والاجتماعي للمنظومة اللغوية، ولذلك من
إدراكه في حالة تحرره لا موقع له داخل المنظومة
الفكرية والمعرفية للمجتمع البشري، وهذا يعود إلى
اعتبار تحليل الخطاب بعينه معاً بين خطابين
خطاب المرأة وخطاب التحليل، الذي هو منظومة
فكرية ومعرفية مبنية لتحل في باعل مع منظومة
الخطاب الذم مع تحليله وهذا ما يعلل بسببه الحقيقة
ومحورية الدلالة - عملاً بوجود المعنى إلا من خلال
استتماره في واهع مادية للإدراك والمعانية"

هولش البحث

- (1) النص القرآني بين التفسير والتأويل ص 134
- (2) انظر المواقف في أصول الشريعة - الإسم
الش -
- (3) ص 99 - دار المعرفة 1984 - بيروت
- (4) سورة طه، آية 121
- (5) انظر: القرطبي محمد بن أحمد الأنصاري:
التفسير الجامع لأحكام القرآن - ج 6 ص 4267
دار الكتب - القاهرة 1979
- (6) ميشال فوكو، حداث المعرفة ص 41. ترجمة
مسلم يعقوب المروك، الترجمة العربية، الدار
البيضاء - المغرب 1986
- (7) سورة الفور، الآية 35

المعنى بين عناصر النص مجتمعاً، أو اختصاصه
بالعصر الأخير من تنسيق التركيب، على اعتبار أن
هذا التنسيق جاء على نظام خطابي يجمع إليه جملاً
متراصة وفي ذكر واحد، فقد كانت هذه المسألة
محل خلاف في اختصاص حكم ما بعد أداة
الاستثناء بجمع عناصر النظام النسيقي للتركيب أو
بالعصر الأخير، ذلك لأن تعلق هذه الأداة بطرفي
الاستثناء من جهة، ووقوع جملة الاستثناء في
ارتباط معي مع جملة أخرى، يجعل امر - لالة
الاستثناء في مصطواب يقول الإمام الجوزي
موضحاً هذه الإشكالية "إذا اجتمعت المعاني،
وتباينت جهاتها، وارتبط كل معنى بجملة، ثم
استغيت الجملة الأخيرة متقوية بالرأي الحق الحكم
باعتباره بالجملة الأخيرة، في الجملة - وإن
انطلمت تحت سري واحد - ليس يعصها بطق
بالبعض () وإنما يعطى الاستثناء على كلام
مجمع وفي غرض واحد" (21)

لقد اتاح الخطاب العربي للفظ أن يقول في ما
عرص من الآيات التي عاوب بها حصلص
لفظيه يعكس على الدلالة، كإيهام وجو - شخص،
أو قرأه بصحيفة للفظ، أو استغاف معكوس للكلمة،
وما إلى ذلك مما عرف في حمل أصول اللغة
بالمشابهة مقابل المحكم

وملام المشابهة هو محل لاختلاف النظر
وتشعب الاستدلال والاستبطاء هو مشكل يقول ابن
أفهيبة "اصل التشبيه في بنية اللفظ في الظاهر،
والمعاني مختلفة، ثم يدل لكل ما عصب ونق
مشابهة، وإن لم يقع العيزة هه من جهة لثمة تجزئه
كفهر وف المعطمة، فالتشابهة ههها الاستثناء
والانقياس، ومثل التشبيه المشكل وسمي مشكلاً
أشكلاً، أي تحل في شكل غير هه فالتشابهة
وشاكلة" (22)

ثم في الخطاب القرآني الذي يتناهي إيقه،
يطلب اهتماماً آخر يتسمه التركيب، لفحص المعنى
فالتأويل لمؤداه من جهة، وببالي العرائن التي
سمعت بإخراج اللفظ من دائرة الظاهر إلى - شرة
التأويل، وفي ذلك يقول ابن تيمية محمداً وطيفة
المسؤول "والمتأمل عليه وطيفي بيان احتمال
اللفظ الذي ادعاه، وببالي الدليل الموجب للسررب
إليه عن المعنى الظاهر" (23)

وتتألف الوظيفي لتحليل الخطاب الذي حوى
المتشابهة أصلاً، مخرى من الخطابات على طريق ما
يسمى في علم التأويل بالآراء غابغ التفسير، وهي
تسمى بجمع الجمل التي تسمى من الجملة حص
الخطاب لتعطي جعراً مختلفة من الدلالات، كما
مثلاً لها في غير هذا الموضع فالتأويل يشغل اللفظ
في الخطاب أو مجسوع الأمط في تلام عتاهي
معني يكون محللاً لآشاح الدلالات ذلك أن "الفصل لا

- (18) السيد عبد القادر: النص التوايلي بين التفسير والتوايل، ص 28
- (19) محمد الفخر الرازي "التفسير الكبير"، ج 3، ص 4 دار الكتب العلمية - ط 2 - 1986 بيروت
- (20) الجويني: الزهر في أصول الفقه، ج 2، ص 142 تحقيق صلاح بن محمد بن عويضة - ط 1 - 1997 - دار الكتب العلمية بيروت
- (21) ابن تيمية: تزيين مشكل القرآن - ص 74 تحقيق السيد احمد صقر طه الحلبي، القاهرة 1954
- (22) ابن تيمية (تقني الدين ابو العباس احمد) الاكليل في المنسب والتواويل ص 23 دار المعارف - ط 1972 القاهرة
- (23) احمد القوي: مبادئ التواويل، علامت، عبد 13 - سنة 2000 الربيع - المغرب
- (24) مسعود بنكراد: المعنى بين التنددية والتواويل الأحادي - ص 9 علامت - ط 13 سنة 2000 الربيع - المغرب
- (25) تلمرجع السابق، ص 10
- (26) هذه الإجراءات الترددية تحتمل التي تسمى موصوغة بواجبات البنية المعرفية التي تصبر الحصب، والبنية التحليلية التي تضمن ادوات الفهم وهي مدح تدبر مدح مدح مدح تدبر ان تحصب مدونه الحصب للهم الحديث

- (7) القاضي عبد الجبار متشابه التوايل، ج 1، ص 8، تحقيق عثمان محمد رزور - دار التراث - القاهرة 1974
- (8) الجويني (عبد الملك بن عبد الله بن يوسف) الزهر في أصول الفقه ج 1 ص 202 تحقيق صلاح بن محمد بن عويضة - ط 1 - 1997 - دار الكتب العلمية بيروت
- (9) قمر - خالد السبيكي: التراث والحصب من 423 مجلة جذور - ط 8 - 2002 - ج 8 - ص 4 - الرياض - السعودية
- (10) السيد عبد القادر: النص التوايلي بين التفسير والتوايل ص 137 إلى ص 139
- (11) سورة التوبة، الآية 103
- (12) نصر خالد أبو زيد - الحصب والتوايل - ص 107 - المركز الثقافي العربي - ط 2000 - دار البيضاء
- (13) السيد عبد القادر: النص التوايلي بين التفسير والتوايل ص 135
- (14) ابن تيمية: لأختلاف في اللبس والرد علي الجبهة والمنسب - ص 12 تحقيق محمد زاهد - ط 1961 دار السعد - القاهرة
- (15) سورة الأعراف الآية 179
- (16) ابن تيمية: المصدر السابق، ص 16 - 17
- (17) خالد السبيكي: الخطب والتوايل، ص 426

معول الحافر.... في حجر السرائر

□ غاري أبو عقل *

- 1 -

مدد أواسط تموز يوليو 2010، بشرتنا "الخبر
الآداب" للقاهرة باقتهاء الروائي نبيل سليمان من
روايه جديده عنوانها "حجر السرائر"، تنور حديثها
في عشي 1949 و 1950، وهما العامين اللذان شهدا
انكسار العسكر مع العدو وتفتتارهم في الاوطان
ولما كما هي 1949، فلا بد من التعرّيج على
الانقلابات العسكرية الثلاثة التي تلاهبت على سورية
يومئذ، فهل لفت الرواية عليها اصواء تكشف غير ما
هو معروف عنها منذ سنوات؟ وهل ذهبت الى "ب
وزاء" كل انقلاب، لتصفيف الى معلوماتنا ب الذي
يمتاز به عن اخيه" وهل وطعنها مراراً كما يقال؟

Mitcon (المرسيدين)، وتعرف بين الصديين؛ الى
نهاه في الفلوس السنوري، ووجهه وصحافيين
بطان دور الاخبار وتنفق في الروايه من السماء،
بمن غلب الشم اروجها، وبالحمليه اللامعه، وميت
التيب والحاجمه السوداء رهور، تصيف اليهن - بلا
اسماء - منشادات هم الشرحه

صنع نبيل سليمان من هذه "المواد الاولية"
الروايه، روايه حجر السرائر التي حفرتني الى
شراء معول للحفر فيها، فانا لا نملك اى اداة نقدية

فرانز هنري ميسنيل، وقد اشغال جزء من بحث طويل، يعتبر
من كتّاب وفراء لاخصاره للسريرة الفنيه، فتصرف قدي
اصر ربه بالشفق وتكتب جميعه ذلك في رسم لقاء هذه، فظهر
لرئيسه ويطلق هذه فروجه واتبع الفلوس والتمسارون على
اصوتها شكلاً وموضوذاً، وتنفقها لفه واسلوباً، الامر الذي
يسوجب الحوار حولها وفتح باب النقاش حول واسع الروايه
السوريه، من خلال ساج نقد التفكيرين في ميسنيلها

في الروايه معلومات معصلة عن بعض انواع
الاحجاز الكرّامة الموجوده في حوره فمقلّة
الدمشقيه "البور حواريه" التي اعتمد الروايه على
اعصانها لباء هكلها، ومنها انطق لرسم لوحه ما
"لبيبه الشاميّه"، عدا فيها بعض الحكم والأمثال
للمتداوله، وبعض الادعية والخرافات، وملامح من
صراع القديم والجديد، الممركز على مسأله شعور
المرء وحجابها، كما نسمع "بعض الاعياف
الشحيه" التي كتبت دار حة دور ميسال للبحث
للقانوني في قانون الطوارى يومئذ

تتوزع شخصيات صياط الجيتز في الروايه،
الى انقلابيين، واغتياليين، وشهداء، ومسجّاتين،
"وبناتين لحرار" اي قرمصون (من كلمتي Franc

* باحث من سوريه لحد من ميسنيل صحيفه (كتّاب)، قتي جررها
عدد من انقلاباء منهم سليمان الجيسى وعازي ابو عقل، وغيرهما

معترف بها، لممارسة مثل هذا النوع من العمل الخاضع علينا لاحتكار أين منه احتكارات كبريات شركات النفط.

بعد أن قرأت حجر المراتز، انتفخ لملي تذب عدم الإقبال على ذكرها، لا ملأ ولا إيجاباً، غير أن "بنيها" أحبطت جباري هذا. ولما قورب الكلفة عنها انتفخ لملي طرأفل.

الطريق الأول، عرض انطباعاتي عنها بصراحة، انطلاقاً من مبدأ صديق من صديق، لا من صديق. وهي هذا المبدأ ما هي من "محاضر".

الطريق الثانية: نظراً غري من نشرت بعض وسائل الإعلام "مداخلة" الإنجليزية للمعجبة ومن غير رده، على بعض عاداتي في مثل هذه الأمور، اخترت طريق "المصالحة" بما بقي في النص من الطبع عن الرواية دون الإساءة إلى ما كتبه بشكل عدل، سيجب أو حكم فيه، نظراً لافتقادي إلى الأدوات المناسبة، كما ذكرت للتو. ومع ذلك قررت اعتد بوجه تفكير الرواية إلى "شكل"، وإلى "موضوع".

حجر المراتز شكلاً

أولاً في العنوان

لا يطلي عنوان "حجر المراتز" فكرة عن الجانب الأكثر أهمية من الرواية، أي الاعتراف العسكرية وبنائها. شنت سوربه ثلاث اختلافات عسكرية بين نهاية آذار/سبتمبر 1949، وأواسط كانون الأول/ديسمبر من السنة نفسها، أما حظر في بل الروائي، في هذه الحال، أن يجعل عنوان الرواية 1949. لو كنت مكانه لفظتها، حتى لو التهمت بتقليد عنوان رواية جورج أورويل 1984: كتب أورويل روايته مع نهاية الحرب العالمية الثانية، ونشرها في 1949، قبل سنة من وقته كما قيل، وهي مدت روايتها في المستقبل وصديق خدمها لأنها ارتكت عمق الواقع، وسمعت لجواء ثبتت وأقيمتها في ما بعد، وما زالت صعبة إلى اليوم. فهل نجحت حجر المراتز التي كتبت بعد نحو سنة بعد، مزت على الأحداث التي عاينتها، في هذه المأساة العويبة في عذريته فكرها، كما ينبغي لمن "كتبه تلك الرواية الفاسحة والشملة" لمرحلة مهمة من تاريخ سورية؟ اعرف أن الرواية ليست كتاب تاريخ، برغم ما كتبه بعض الذين قرؤوا الرواية من أن الروائي "تزم وحل" الأحداث ليكون شاهداً على عصره. والشاهد على العصر هو مورخ في شكل ما.

أكرر بوسنا منح الرواية جائزة ترميه لأنها ملك "رجلنا إلى الطائفة أعود بالله متى سراً من هذا السهم" متى تلخص من هذه المصيبة؟ ذهنتي

هذا التساؤل، لأن الرواية أفردت بحو صعبين 187 و188 للتراث الروائي، فكتب "حلم واحد يا أي وحبيبي" شذبه من جديف ومن أجلك للفتح قصر رئيسي مشرب الصخرة من حجر السم. لو وضع السموم العص في منه يتر من الدم" شيء بعين فعلاً، خاصة إذا سأل بعضهم بالرواية ويكروا إلى يوزج حاتم دي حص على كل مواطن مسلم بسم الطائفة، يصعه في منه هير، لئلا قل هذا هو التحليل الذي ينبغي قوله كما هو.

ما هي السمكة التي راثت الرواية، عرافها ساعه يمزج عواطفها، ونعابت العوض إلى عمق الأحداث "الروائية" المشرية التي صنعت تاريخ سوربه من نهاية آذار إلى أواسط كانون الأول 1949.

تسعة أشهر هي المدة الطبيعية اللازمة لكي تتحول القطعة إلى علف، ثم إلى مصعه، ثم إلى جبين فيسوي بشراً سوياً. أم أن يعرض هذا الجبين إلى ثلاث عمليات أجهض، ثم يولد ويعيش برغم كل شيء، دون أن يسهل المذبح هذا الحدث، فلا يسجل حيل "الفضل" فيه، ولا "رواية" للشملة" ليصنع لنا راساً من طبعه ه ردة، بل يتركنا نسايل عن يوعيه الحديث الذي جعله بفصل كرامات فجأة، التي يتقوى عليها كرامات فجأة الأولى. الفلسطيين، من وجهه بطوري علي الأقل. أما أن يترك الحدث الذي يصنع "رواية" إذا علجته جملة المذبح، إلى "حدث" المجزأة للكرمه فتلك وأيم الله فاصمة الظهور.

ثانياً: ما زال عز اربل يقيم في التفاصيل*

بدر الذين أتمق صايط من الشخصيات المهمة في حجر المراتز، فهو ثارة رئيس المكتبة الثاني (الأمن العسكري) وبازة رئيس الشرطة العسكرية وهي الصفحة الخامسة والتسعين من الرواية، يرفع هذا الصليب إلى رتبة أعلى نقراً " لذلك حتى لوشر الذين أن يصحك ويصحك وهو يشير إلى زنته حين طارت جسيلاً عن حد الكف وجسمي عن هذه الكف، لاحت بسر" على هذه الكف "ه ربيع استثنائي طبعاً، لأنه لو لم يكن كذلك لظلت ثلاث جماع عن كل كنف الممالة ليست هذا بل في تسميةشارة الرية الجديدة "السر" كتبت هذه الرتبة شمس "رئيس دول" ثم اصعب "راند" عد الواحد لصوروه وجود رئيس أول واحد. وكلفتشارة تلك الرتبة شعور الجمهورية الفريه السورية وشعر الجمهورية العقبة لا الفسر. وكنت قد سألت ذات يوم أستاذنا نخلة كلان رحمة الله، عن هذه الممالة (وهو كمن بدر من الوسيه والتقلد العلفه والقانون في الكلية العسكرية، قبل أن يعهد إليه بوزارة تحرير المجلة

يحتل منصباً رجعاً في جهنم الأوس الحديث كما جاء في الرواية يمكن أن يدور في حلوة، في بيت ليس فيه من يشرق السمع، أما في سجن المرأة، فهو امر غير مقنع

من هذا القليل مشهد نساء النضوة الموقفات في "القطرة" ورفصهن، مما سيأتي ذكره في باب النساء، غير أن هذا المشهد على ما يبدو لي - قد كتب من أجل كرامة حمية الصالحين من سبشاهون المتسلل إلى مصفى المنتظر - كما يحمل الباطن في نهيمه الرواية

ثالثاً، في "حبلىة" اللغة الروائية النكران لدى مؤلف حجر السرائر رغبة مصورة بإعطاء بعض المفردات مثلولات مفيدة، أو كفيها على خلاف الإيلاء المعتاد؛ على أنه حل لا ناقش حريه في استعمال اللغة ولا حريه أيضاً قرأت في الرواية أشهر لفظة وأشهر مثلات مصفصة وكنت أعرف القول عجبت لمن يأت قاعاً لا يفرح على أنس شأها سببه لا بد من أن يكرر أحد القولين هو الصواب كما قال الخلف هونته وأهل عبد الأسمى ويقول ابن منظور غير ذلك وكنت يركز نظرائه ويكرر نظرائه والصحيح ذكره يكرر في مركزه

ركتب أنسى عن الخروج والأصح تنشي وثبته صرقة عن حاجته

ومن ذلك سرها بقدر ما أقصاها والأصح إيه لقصص ما قصك وفي الحديث في فليمة نعمة مني يقصني ما قصها

وقرأت أطح برئيس الجمهوريه والصحيح أحفظه

أما "تمتد العمساري الناعشة" فلا وجود للصبيقين في السلس وفي نغمة وأنغمة وفيه وانغمز ارتفاع وقرأت لكن الزكام شند حتى "أعيا" الأطلما أعني يعني الركب أما "الصمو من مدورها"، فلا تحمل كلمة مسور إلا هي ستر ثوبه ستراً وسورا أي شقة ويقال ستر بصره سراً فهو ستر لم يكذب بصر كلى الأصح القول بأن بصر نديها لم ستر وفي الرواية بصرها عن مطرح ليونتها فيه الأصح بدهما وأدب ودا

وأدهشي قوله ولماقه لهن زربا والظلم بين "الزرب والذال" هذا لرب يقال للماء إذا سئل ومنه الرواية موضع أقدم أما لرب الزرب إذا صبح ليلته وبه زرباه أي جده وقال بعض ب كلى لى هو ما أكرم به على أعرف أنه يقال تكرم على أو تكرمي وقال نصلب صوته وهو يمتط للكلام لا وجد صبيحة مطط ورجال مط الشيء مطاً مطاً والمططمة من الكلام وتطوبه ولا تخلو الرواية من هذه اللمة ولا المقالات كلفي أكتفها

العسكرية) وأجانبى. شعر الجمهوريه الخالب لا لنصر، لأن الخالب لا بكل الجيف ولا العطنين على بعض النسر أي أن الاحتيل كلى له معواه كلاً وياتي وذكر في الشئ نفسه، منسية رسميه عيب إليها أثناء علي في الجيش، وحصرها عند من الملحقين الأجانب، بينهم معاور الملحق العسكري في معزة الولايات المتحدة، وكما يرد في لباساً العسكري في أثناء الحديث قال الصابط الأمر يكي لماً جتم بسركم صلأ جلاليه كفه مدعور، جتما يخلق عرساً فزأ جلاليه، يتكرر هوراً ما هله لى الأسد كلاب واجينه سمرنا الخالب وهو طائر نبل لا بكل العطنين، على نفوس تمرى المفترس لهذا السبب ساهي احتلاط الأمر على صدقي الروائي.

جاء ذكر طلي "القطرة السوداء" في الصفحة 178، وهو طلي لى بشقي معروف قديماً أحد اسمه عن طلي باريسي، وكلى اسم الطلي النمشي مكتوباً فوق محله لغريه شلوار، ويقال نسية لـ e chat noir في صيده المذكور، أي القط الأسود لا القطرة، لسبب وجيه هو اكتساب كلمة قطرة بالفرنسية العامية (الله) معنى غير موجود في "الأروم" ويشير إلى عضو ما في جسد المرأة لذلك اقتضى التوثيق

قرأت في نهاية الصفحة 86 هذا السطر "كفى أسبح أصواته الآن - بصر نصاب الفتوة عند الإحواى المسلمين - الله تكبر وسبح الله" بينما كلى نصاب الإحواى الله تكبر والله الحمد واقتضى التوثيق أيضاً

في سياق رسم شخصيه الدكتور عبد الواسع في الرواية، قيل عنه أنه يرتد مقهى (الجنس الأبيض في دمشق) وفي هذا المقهى لازم سراً للطلعة، وكتبها هو صدقي لصماويل وكلى أول من يقره جريته السابعة "الكب" لى يحذر ما يحطه ويورعها بنصه

القول بأن الأستاذ صدقي كلى "بورعها بنصه" صياغ للمطل هو كلى يكتب نسخة واحدة طوالت أيام واستيق، صيف إليها حتى يتكلم القذ في نسخة واحدة، فكيف يمكن توزيع نسخة واحدة؟

عندما أعطى الصابط بدر الدين لستل - ما غرور - في سجن المرأة، بعد اغتيال العبد محمد ناصر، تمكنت الحليبه سيد، وهي شخصية مهمة في الرواية، من الحصول على لى إر ليزنه، بواسطة روح شوقيها الصابط المهم أيضاً لأنه على معرفه قديمة بمثير السجون الثق سيدا وبتر الدين أحيار في إحدى غرف السجن، ودار بينهما حديث ملاً المسجفات 18، 182، 183 هـ، فحديث لا يمكن أن يدور في سجن "مهم" هو الآخر، ولو تركا في غرفة "غير مراقبة" بخلاصة وإلى السجن كلى

صاعت في هذا الزحام - غير الضروري
رواياً للجرعة الأكثر حظوة، ألا وهي تعجور
الكثير اليهودي تلك به منذ تلك الأيام كل منار
شبهه ثم يفت مؤكداً في الأمر الإسرائيلي كمن
الفاعل الخفي بعد أن بدأت إسرائيل منذ سنوات
يرفع المزية عن بعض وثائقها ذلك أن يهود بلدان
المشرق العربي من الذين إلى الشرق وسورية
ولبنان وجنوبي مصر، يردون في الإنفاق
بكتلة يهوديين أرض الميعاد، هرب الأمل
الإسرائيلي الإغواء على الكسب، مما دفع
مواطنيها اليهود إلى الهجرة تحت هذه المليات
بحذر أو تنظيم محلية - مثل كتائب الغداة - أو
باحتراع تنظيمات يوجهها عملاء الأمن الإسرائيلي
التحذير من يهود - فليد العربية
بشرايل وهورت هذه الهجرة إلى البلد العاملة
الرخصه التي وصفت بعد خروجها من
"المعبر" وتظهر بالمساحيق المبيدة للعمل
والترغيب في حتم السدة الأوربيين للبيض تباه
الحرر اليهوديين بالأمر العرب

هذا بكس الفرق بين الرواية وبين قصة حصار
الإدعاء أما إذا وضعت الروايات نصب عيني
التحول إلى مملكات غير تلكه لفين - الظاهر
- فلا مناس من تحصيل "الكثير" على التفكير
والتحليل، ما كان من حق قراء مطيع القرن الحادي
والعشرين اصطفاها في حوله قصيدة التي ما
وراء الأحياء هل في نثرهم لهم كيف انبسط شائلا
لثالث على الأرض وهو يطلق النار؟

خامساً: الدعاء وهو العقوق

كم مرة رأينا ما هي الثقة من نوي الأدوات
البهدة المصنوعة على معايير العمل المركزي
المحفوظ في مكان لا يعرف ابن بفع، من أن الكلام
الذي يوضع على لسان اللاعن في الروايات،
ينمى ألا يتصور أولاً، مع السويبت الفكرية
المعززة لأشغالهم في تنبأ الواقع ولا مع طبيعة
اتواتهم ونمو شخصياتهم ونطورها

في باب بالشمع مرعاة هذه القاعدة كلما نوه
لأع جملة معز في سياتي حذر الممران لست
في مجال الحكم على كل شخصيه، إلا أنني وجدت
لرأى على التوقف عند الدكتور عبد الواسع
للكرمال العقوق المرموز، شقن العقوق الآخر
"ابو الصنوبر" كما لقوه قبل أن يموت مسموماً
الدكتور عبد الواسع ابن رجل عصري ومنف
تقني، وبملك بالوراثه المستنوق الذي يصم
الحجرة الكريمة التي لم أفهم معز وجودها، لا
في الصنوق بل في الرواية ما ذنب الروائي إذا لم
أفهم؟

كذلك في الصفحة [41] وكل صوت

قل لذي أخيل هلمة وهو خطاً شائع
والأصل مهمة وهي صيغة استعمالها أحد معني
الرواية

حدثت الرواية عن تعطيل القلوب وتعبية
وبعريجه (يريد جعله أعرجاً فحذف النور) والفرج
والعزجة الطلع أما عزج بالمكن إذا أقام
والفرج أن يحبس مطبقك لحاجة

استعمل الروائي دائماً فعل فرج وهرج
بمعنى قلب لكه في حجر المراتز، طور الفعل
وأعزج إلى الانشاء هذا قلبه في جملة هرج
وحده من الموهول، إلا أنها في جمل مثل الكنية
هارجة، وهرج الزنبر، وهرج صباه الشمس، فلها
تصبح بلا معنى كما أصفت الرواية إلى "الهرج"
فلقي سحبت وقت وهي فعل معز في رأي

رباعاً هل من معاللة بين الرواية وبين سورة
الأخيل؟

لم استنبع الطريقة التي عالجت بها الرواية
مسألة الإغواء على الكثير اليهودي في منمن، في
عهد الضيكتي، وفي سياق محلوله اعطاه
(المصعب 223 و226) مروت الرواية على هذا
الحدث الحظي، مرور مقدم سورة الأخيل على ما
يرد فيها صيغت فرصة "تنوير" قرأتها من أبناء
الجيل الجديد

جاء في الرواية أن تنظيمًا ملحقاً اسمه كتائب
الغداة التي بلغها قبله على الكثير اليهودي (أعياها
هي الشام وسواحبها أكثر من كثير) مما نسر
عن مقتل ثلاثة عشر شخصاً وأصابعه عشرين
أحبر وأصافت في التنظيم بعه أنهم أيضاً بلغاه
قبله على المعوصية البريطانية وتعجز موعسه
غوث اللاجئين نوه الرواية بأسماء بعض أفراد
هذا التنظيم، ومنهم جورج حبش وهاني الهندي

اصيبت الرواية في ممرها بمصنوع محاولة
اغتيال أنيب الضيكتي، بدأ من تناولته الغداة في
مقدم سفر أحد، إلى معزته مطعم الأمير سحت في
الروية بعد منتصف الليل، ثم كيف يركب سيارة
"التنظيم" ومعنى أطلق النار، ومن انبسط في ميله
الضيكتي ومن لم يسطح، وكيف جرى نقل
الجرحى، وهذا الأسلوب وأصبح الأسلوب

أما كل الأجدى ذكر بدأ محاولة الاغتيال، ثم
النزول لتحليل المليات والواقع حتى يعرف كيف
تستعد من "تجسيد المشهد الميافسي جيداً،
وتحويله لآلة غير الواضح، إلى معطيات جلوه
لمؤسسه المحكم والمواقف" كما كتب السيد نوفل
يونس في مبدعاً وثقاً: "ألا يشير التناول اهتمام
الروائي بالحدث المبرر" وأقامه على "الكتبة"
(هذه معز جديده بدأت تحلل مكثها على
الاشاف) وعزوه عن التحليل والشرح، مع أنه
يمتلك الرزية الشاملة والواضحة؟

اصفاء بيمة "عقبة" علي حجر السرائر، غداية
وغير غية وشعوري لا يلزم أحدًا غيري.

لما وصل الي الصفحة السادسة والستين،
وقرأت اسم **ركبة حمدان** التي كتبت بعني في
"قصيدة" غافيت، وقلت لنفسي ما قد بذلت سوية
تنوي الرواية نوع من الغناء الجيد برقع، ولكن
سر علي ما جلب علي بعد ان علب الخطبة التي
ارتكبت مع رجليه **عمر الزعبي**، كما استغف، كان
يشرح الرواية بسر علي افساد منحه الفري
بالإطلاع علي كلمات الاغنية، لان الرواية الصائبة
لما تظهر بعد وقرأت وكفعل السحر كى عمل
اللس والشعر وصوب ركبتي في الجميع، وبخاصة
في سبل وغزال عندما صحت

غداً لما اموت وانت بعدي

قلى بهوار قهري ثم قواي

خدعتك في الحياة ولم اغلي

تطولين القبور على تائي

ايا من كنت منك وكنت مني

وخفك في القرام ولم تخفي

وبسولة شرالي، لقد ومثلت بترىمال بالبيت

الذي كورته الطربة والتهيت له الاكف

كثاني ما لقصت لها شفاها

كثاني ما وهستت ولم

تصالح

انتهى الاقتطاع

لا نعل لي بوسع لغاري الطر اعاده ترتيب
انبات القصيدة التي سؤ عنها فله الاكثر ان بقراء
هذه، ما لي لعله في حسلي ما يهمني هذا السوية
كفعل السحر كى عمل اللحن والشعر وصوب
ركبة" - ترتيب جيد للذعابت الثلاث المارمة
لنجاح الاغنية منسق، ولكن سر هو واضع
الموسيقى ومن هو الشاعر؟ ولماذا تجدلتها
الرواية ولم يكتشف الاسر صوت المطربة،
حاصله وان هذه القصيدة ما زالت تسمع الي اليوم؟
وهذا تمت التصحيفة باسم الشاعر، الأستاذ **نوفل
الوايس**، ابن بقباس، وبالموسيقى **خالد أبو النصر**،
ابن حمص، علي اي مدحج؟ بما لا يطلع الرواية
بشكر شعده الموسيقي الذي احضره الملحن، مقام
النهال ذو الاكثبات اللحنية القصيدة، هذا لا
اعرف ولكي سأل، وانما الاكتفاء بالثبوت بدعامة
واحدة من دعائم الاغنية، لا ينهم في استكمال
رسم صورة الغناء في الفحاء، وبخاصة وان هذا

لذكور عبد الواسع قد جاء رجلاً في حديث
لرسول • [إني الله يحب أن ترهم إليه يد بالدعاء
فيها من عبق]

قلت في مزي، لماذا اختار الروائي شخصية
الذكور عبد الواسع للتذكير بهذا حديث؟ هذا
الفتوسي العفاسي الحائر ككوره في الحقوق من
هر بناء، كما فهمت من سبل الرواية، اما رايوب
الروائي حشوة من اي برهر الذكور هذا التكليف،
لمعنه يكون أكثرية المسلمين الساجقة من الفراء
لا من حجر قريش؟ يطلب من الروائي بكليف
شخصية اخرى منصفه، ولكن التت اعجاز
روحته، لانها لا يبنيلر إلى ذهني استماع فراء
لمسلمين عن الشرو، بخصوص المعوق كرماء
للمعلق قبل رفع الدعاء

جاءني من مكان ما صوت غاصر يقول لقد
احتلط عليك الأمر، هذه ليست رواية "الجوم يحاكم
الغمر" التي سمحت بجمع طيحه مؤلفها بمررد
للمصنوب التي علقها عليه، انها حجر السرائر
المرصص مؤلفها علي الاقتطاع، وعلي التحكم
بالادوات البارحية قبل الحكم بشخصية الرواية
قلت سرع هذا لراسي في مكاني لكاتب رهو
السوداء، في رهصت التت اعجاز، هذا الحديث،
ولا يصرف بعدي إلى اعاده فراءه كلف "من
اسلام الغراس الي اسلام الصيت" احدث ما يشره

ساناسا: "غني في شوي شوي"

ثم يعودنا نبيل سلومان علي الاضاح في
المجال امام فن الموسيقى والغناء في ما نشره من
روايات. هذا العصر الفني الذي يتقني التثوية به
لاستكمال رسم "جدارية" المشهد الروائي في زمن
ما. تظهر اهتمام بهذا الفن علي صفحات حجر
المرائر، فكيف حدث ذلك، وهل بجعت الرواية في
تجسيد بيمة الغداء في دمشق الفحاء في منتصف
القرن العشرين؟

تجلبت الارهاص الأولى للغناء الشاسي في
حجر المرائر، في ما شرب به مواقف "سؤوبو
لعي" المرجل في نظره الشرطه

تعدت هذا التجلي بسنة المحاميه ثوبدا ومعها
المحاميه ملك، في البيت الصحيح الحقيقي، تسندهما مع
رفيق شمري بالفلل جمال سوي (ص 50) الي
لي تظهر علي الصفحة 73، ذكريل طولة ثوبدا
"التي كتبت سنز بحسوب احراز وهي تدنر
لاموسي ع الليموسي شامي والله عيسر فرانجو في
برناج "من شوه الماصي" حديث غف واتا قلتي
داب قدس. سيدا يعوي ع اليموسي واتا لك يا
ريش تذكرت من اللصق collage الأستاذ في الرسم
المعاصر لآسي شعر باني العلية من هذا "الغدا"

لنجاهل هو القاعدة

لماذا لم نجد الرواية بمطربين إصنافيين على أغنية كل لها فعل السحر في نفس بعض أشخاص الرواية، في حين جعلت بمثلث المثلثون على الحجازة* حتى عنوان الأغنية غلب سلمي ومملعها

أرى سلمي بلا ذنب جنتي

وكلت لمن من بعض ومنى

كناهي ما لثمت لها شفاها

كناي ما وصنت ولم تصبتي

كناي ثم اداعها لربا

ولم تهفأ إليّ وتشتدني

كن اللبل لم يرض ويرى

لما ديت فهو عنها وعني

سليمي، ممن خيلتكم بمعد ويسمي

هذه القصيدة التي صدحت سوربه كلها بها، وليس التلم وحدها، لا رجليه ع الهوب الهوب، والتي كانت جوار مزور ملحنها خلف أبو النصر، إلى لبل وغير لبل من الإداغت

هكذا شرب القرائ "مقلبين" في أقل من عشر صفحات، دون أن يعرف هل هذا فعل المؤلف أم الناشر. ولئن بلغت في الإهمال بسليمي، فما بالك ألا لوجوب منبذ هذا - إليه فيما بعد

مررت هذه طويلة مع الحاء المساد يومئذ، استمرت من الصعقة المسعدة والسعدني التي صفعه الثانية والعشرين بعد المئة، حين نشر علي دبدبا الصغيرة تراحم غيرها من الصغار أمام صيدوي الدنيا. ويسمى إلى صاحب الصندوق يهرج أو يصحح أو ينسو كما تفرج يا سلام على عيلة أم سالي الأركلة كهرمل والنحب من ريش للعلم ندهما "هروجة" الجدة لحدها من سودا وما يرفوا في الرقيق لوني بهيص لا اعراض على تذكري القاري بأعيف طعولته

تؤلف بحث في الصفحة 136 مع إداغة الفموق الأنسي (B B C) وهي نعت بأرئيسي يحطر على بالقي، غداء أماني، نور أن تعرف المجهوليين الآخرين، يزعم أن تلك الإداغة كتبت الوحيدة التي سوه بأسماء الجميع. وفي الصفحة 137 ثم أرى لتدوينا أنهم يرفونها، في الحلال، مما

قدم تريجة لتذكير المباحين يوغروسين مهمتين، الأولى للعرين شب الظريف إلى عرق عرق العطر بخار (نظها إلى عيز) ووروده للموسى بوهو الأمان جال اللي صمك لا بد لهذين الرغروذين من الزود عواطف الزود العجتر

بعد نحو أربعين صفحة نطقت عاليا بهوتيد (المطربة لا المقام الموسيقي) وهي نشد من الإداغة بأروبي القدس بلدي وأنسي لحن الجهاد دون الاسمير الآخرين طبعا ومع ذلك شكرت الرواية لها عرفتني بمثل هذا العمل لهوتيد، لأني لم أعرف إلا باعطينين بأعجز لما نطقت ملون بلون اللل والثنية أنا مصورة بقلب الواسي أي مكلي في الدنيا بلادي ووراءه مبالرة نطقت مستوى مدحة التي جاء شكر في الرواية بمسألة داغة قصيدة "كم لنا من ميسلون قصبت" لم يأت ذكر للمطربة وحدها بل ذو حوار بين والد سن ومطبع وندبا وغرال، عن امرأة تحض النساء على الطوق في الجيز لأجل تحرير فلسطين. فقلت نديدا كما سمعت مثل لك وكل رجلا، وبعده انبست مطوي مدحة كرونا من ميسلون قصبت هذه الأغنية لمعرو نشد سحر هل أبو سالي بأفا وتلد مكملا ما بداته ندي عن جابها غير الشعب فال رباح الله برحمتك بأطرق مدحة، أبو سالي، استشهد وهو بداهع في البرلمان فال غرال طرق مدحة اصل من سمعته يعرف على الكلاز بيت في التلم

مطومف قيمة بلا ريب، ولكن الاغنية للسلحرة من كتبها ومن لحنها ينسب إلى الرواية صلت النبوه بالشهد على النبوه بالقشعر عمر أبو ريشة، فهو مشهور بما يكفي، أما المصور الآخر الموسيقي السوري طبعاً زكي محمد، فب عليه إلا أن يظن مصورة إلى الأبد، رغم اضطراذه إلى تغيير كيبه لأن عائلته نفت عليه لملازمة الموسيقي، وكلفت كيبه ركي حموي المهم من نبت وبعها سحرهم الأغنية المساحة، وليدب "أبوف وأما" الشاعر والمحلر اعني إلى الجيز، جديم التميز، كما اطر

يتبعي أن نسجل لحجر المراتر رصدها هذه الإشارة الموجهة، إلى جانب من جوايب المشهد الموسيقي في دمشق تلك الأيام. فهي شارت إلى معهد أصغاف العزف ليهود الموسيقي الكلاسيكية، وإلى بعض الآلات العللي في سورية الذين شكلوا "فرقة سميريه صغيره بإدارة جاك دولري" ووهت مبرعا سحر العزف رجب خلفي علي القاتوري، وعمر النقشبندي على المرو، وبازميخ برسيخيان على العيزر والعزف (على ماذا) تجلاء عيسى، والمعبد ذلال صليح* والمعني مصطفى هائل* "ما فلت نديدا أجاها

أغنية **قريدة محبش** حين حراسي يا بينة كل ما تحفظه هذه الحارة هو من هذه النوعية" لن نسل الأستة ميريل لم حفظها هي أيضاً دون الاهتمام بنوعيتها الفنية؟

لم نجد بعدد إشادة الي العلاء - ما عدا المسهو واللعط - ومع ذلك لم أحب سزوري باهتمام لأرواية بعلاء في الفرجاء لمبت أحب بعض هذا الضرور بطرح سؤال أو أكثر من حجر الممرار

أرواع الصور وسويتها المختلفة موجودة في كل تبة وكل زمان وأمساً اليوم غداء كثير مني سوية من يحيوي واش لك يا رين وصربا نهد لا سمع هط "التلخ" على الأبيزة ويحس في يوتنا، لاه من السجليل وقب مضيرة التقية كما يقول المثل القريسي لكسي أعرف أن عداد غيره من سكتي تمشق في أو سبط القري المنسرين، كقروا بهر عوب الي مشاهدة الأفلام العلية المصرية، التي أنجب في ثلاثينف وأربعينف بك الفون، حاملة اليوم بالمصوب والمصور، محمد عبد الوهاب وإم كلثوم واسمهان وإيلي مراد وفريدة الأطرش، حتى "المبولوجينس" شكوكو هكف لا سائر الأداة المحلية بدين ورميلين ميريل من ادية من رابع العلاء فجيل التي جاءت تبة بك الأفلام؟ لماذا دندت ميريل على سرب اليوم لمسي ولم تشكر ان قني بليلي (إيلي مراد) وأنا التي ساهل لاسمهان كي لا أعور في الثلاثينف وأربعه باليوم لاسمها، عور حبيبي لام كلثوم أو حب عيشة الحربة لعبد الوهاب؟ ألسنا في أبنية "البورجوارية" الذميمة وقلمية السوسطة أو المصلحة على الأقل؟ هكف لم توصل لأرواية الي مسمع "بطلها وطلها" ان عبد الوهاب غنى الجدول في 1938، والكرك في 1942 وكليو ستر في 1944، دور الإنسرة إلى هسة حقره متلاً؟ كتب الإذاعة منشرة والأسطوانات أيضاً لما كتبت في دمشق في 1949 وكنت أنظر إذاعة أمثال هذه الأعياف ولو كنت أعرف ان سيد والمست أهدر غشا في النظرة "على وري أهمل دلمسي"، وهي البيت واش لك ب رين لما باحرت ساعة في سببه السيدتين المحسرتين في سطوها لمسلي المربع وغير اللان "طينقهما" صبيح ن البورجوارية الجديدة في دمشق، وهن على أنعام "المصنوعة" وسهرها، ولكها، في الوقت نفسه، متلاً مترجاة الأوبرا للانسماح الي القرو الأحيية والعربية، وهي تعرف الموسيقى الكلاسيكية وموسيقى الجاز بأنواعها باهك عن حلات فيروز وزياد الرحباني وغيرهما كثر حتى سكره وركنا - الهابطه بعلاء - وهبت على لعاء "الأصيل" فانه تبت لبلأ بهرا، أضفت ام كلثوم وإيلي مراد واسمهان وعبد الوهاب وعبد الحليم وفريدة، في آخر مقترني النسق الأول وقتاني هما في الأساب التي دفعت حجر الممرار

بالموسيقى الشرقية هكف يميزها" صبيحة موسيقى شرقية حطاً شتق بحونه في لبنان، والشرق أو العرب نجداهل جرة أهيل، فالموسيقى السورية عربية للناظر إليها من بغداد وشرقية للناظر من بيروت. يبيع القول موسيقى عربية، أو تركية أو هندية أو إيرانية - ولكل منها سمات خاصة جداً لأطروها، كالغزلي بين موسيقى مصر والسودان مثلاً - ما لنا ولها، ولندرك خبياً وجهها

أصقلت حجر الممرار مطومة مهمه جداً الي بناء العباء في الشلم في تلك الأيام، وذلك أيقظها في الصفحة 219 إلى عشاء "الصور العين"، ونويناها كتاب أغانيهم، مثل حب الحور لحناني، هدية لأرواح كرام كما سجد لها إلهامها بهر بها بكويحه بطراب أهل الحبة، برغم مع الموسيقى عدهم، حين قالت، لسلن الشكور عذ الواسع "أدا فو ان هل الحبة في بطربوا، وحي الله في رياح يقال لب الهافه، هذحب في إجم هب الأولو (سمعت نقصب السكر لا نقصب القلوق) فدر كته، ضرب ب حصه حصاً، لسري في الحبة الحل كتما صيحت من سحر والذي عسي بده أن الله ليوحي في شجرة أن اسمي عبادي الذين سطوا نصهم عن المعرف والمرب سكري، هسمعهم باصواب ما سمع الحلائق مثله وهي تخلق في حوربه هومورة يتشدر من الحلائق فلا صوت نحن المعيق فلا نظن ونحن الناصب فلا جوس، طوي لم كل لنا وكنا له طوي لم كتب هذا الكتاب

هذا جهد مشكور، فالتفتع عن مثل الكف الذي ظف عنه الزوايه (ما يشبه حديث الأمك موسيها) ليس بالأمر اليسير، ولا ب (الاسميه) لا في منق وحدها، ولكن في حلت أيضاً من ان يكون منسج لما حصلوا عليه من معارف.

وبقي السؤال - لا عن دور هذا الكلام في روايه كشفه لتاريخ سورية المعاصر وفلايتها العسكرية بل من رتب الزوايه في سحر؟ إذا كل من مولف الكتاب، كل يبيع الإشارة الي زوايه في ما علف أما إذا كالي الهدف أمتعة القراء لا عولهم. فهاها أصناف الهن

طلت بعد أسفل حجر الممرار - غافلاً. الي الحور العين والطرب في القرون، انها أكلت رزيه للعلاء في شلم تلك الأيام، لكن الصفحة 229 انحطت في تعافج، جاءت في رسالة الي بيدا من صديقها المحمية نصاً، ميريل، التي تروجب من غير بينها ورجلت الي اللافيه "عدي من الفراع كثر يا بيدا، أقرأ أظلاً واسمع الراديو كثير أ جاز من جازني مولعة بالرائي مثلي ومنها تطمت أغنية سمعة العراقية على سرب اليوم لدلعي لا نصحي، يدين أنا نصه عروم من جازني تطمت

بدعى فنسنت،" فأين ينبغي وضع "الرواية"
للتاريخية التي تعتمد التحليل؟

بأنها الرواية التي أُلغيت بوصفها عبء قتل ما
يرتد إلى القارئ فيكتري عما قيل عن جان جنيه،
الأديب الإسباني بـ ج فيرير Pere Gim Ferrer
في مصر بعد رواية جنيه "يوميات اللص"، أول
أعماله المترجمة إلى الإسبانية في 1976 "عد
جنيه اللغة نفسها، حتى لغة، عاجزة عن التعبير
عن الواقع وترجمته كما هو وليس قبلًا منطبق
الروائيين للبحرين غير الحريصين على التعبير
عن الواقع التاريخي وترجمته كما هو، رغم تحليلهم
بالرواية التسليمية والواقعية للتاريخ، فهل لهم أن
يحتلوا ما هذه "الحكمة" فنسنت هو ما يرغب
الحاضر في الاحتفاظ به من الماضي"

ينصب هذا الاهتمام على أربعة أحداث
استخلصتها وجعلت كلاً منها محوراً يذور حوله
موضي الشخصيات من كيفية معالجة الرواية لتلك
الأحداث وهذه عوالمها:

أولاً - قول بلقيس السكر مع العدو وانصهارهم
في الأول.

ثانياً - اشتكالات تصليح الجيوش السوري بين جلاء
الفرنسيين وحرب 1948 في فلسطين كـ
أوجزها الرواية في صفحتها الثالثة
والخامسة.

ثالثاً - الانقلاب العسكري الأول بقيادة حسني
الزعيم، ومصلته المصالح مع "الدولة
اليهودية"

رابعاً - جريمة اغتيال العقيد محمد ناصر في صيف
1950

ولا أليح سراً إذا قلنا بأننا وصفت هيكلاً
لبناء منحت تلك عوالمه المنكوبة عنه في حجر
المراتز أما الميثاق الرابع والأخير، فأوقفه على
ما جاء في صحيفة "الكلب" للصحيفة عن هذه
الرواية كتعبير بهذه العصور الأربعة التي بقيت
فيها حجر المراتز

إن صيف جديد إذا قلنا بأننا لم نؤقف، أثناء
الحجر، إلا عد الحوادث التي خيلت لي أنها تشير
إلى صيف نبيح هراً تعرف القارئ "بتلك الرواية
التسليمية والواقعية لمرحلة مهمة من تاريخ
سوريا"، كما جاء في مقدمة تأثير الرواية ونقائض
المراتز مع ما حسنته الرواية من علاقات العمل
والجارة، وعلاقات الحب وشمائل بعض
الصحفيين بميلاد قوانين الطوارئ، وإساليب
التخاطب بين نسل وباء، وهي الأمور التي
تصنع اليأس التي يعيش فيها أولئك الناس

بـ رغبة في أن يصيب اليأس ما سبق من
خزينة بعض التعليم ذلك أنني كنت سمعت عرساً

إلى إصباح لكبر مصالحة من "جنديتها" الحقيقية أمام
تأثر هاشمي من تورات العناء التمشقي في منتصف
الغرب الضوئيل متجاهلة ما طور فعلاً في الأجواء
الأكثر "عصرية" هذا سؤال ألقى على ما أظن
لمن جعلوا الرواية نبوءة العرب اليوم، بعد أن
طربت الشعر أو كذب من مجلات هذا القديس
هبل بر ما طردت مع الشعر عاصرو "جمالية"
أخرى؟

كل بوذي في لزم حجر المراتز بطلتها نديداً
ومعها رهور - الحادثة السوداء - أن لزمها
بندس "حول يا غمام حول"، التي كتبت أكثر
انتشاراً يومئذ من الحاصودة اليوم، إلا أن صوتاً
همس في أدبي الأيكلي انهما سدتنا بفلاجل جمل
ساري" يكلي ويريد

ملحوظة ذات صلة بما قبلها

ولفت وأنا أعالج الموسيقى والعناء في دمشق
فبعداء كما فعلت حجر المراتز، على لقاء بالروائي
الجزائري واسيني الأعرج، أجراه نايل الطويلي
ونشرته أحبار الأدب الفارسي في الشام والمشرق
من تشرين الثاني نوفمبر 2010، مختصاً وهذه
مطلوبة عن دور الموسيقى في روايات الأنثى
الجزائري اكتفي بقليل مما ورد فيها

بحذر في الموسيقى الشعر من أوله إلى
أخره - والموسيقى هي هم ما يعطي للنص روحه،
واسانيه بشكل غير مباشر وربما غير مطبق
كانت الموسيقى الشمسية في بعض رواياتي هي
أساس السيرة، لكنها مع الوقت احترقت المصطنعة
لتصبح موسيقى علمية الموسيقى في الرواية هي
حالة وجدانية، نامة، حذر فيها شعاعه عميقه

الموسيقى العالمية تعد الروائي الأعرج هي
العربية الأوروبية هي مرحلتها الكلاسيكية، حيث
أشهر إلى سرور معرفه مطروحة لحواري، ونحري
لريسمي كورسافوف، وثالثه لفهردي، من أجل
هم هذه الرواية أو تلك من أعمالها، أما موسيقى
الشرق الأقصى وشعوب أمريكا اللاتينية، وموسيقى
شعوب الشرق الأوسط، فهي حارح نطاق الاهتمام
بعضها، حتى الآن على الأقل باستثناء موسيقى
الأنفلس والشمال الأفريقي.

حجر المراتز سيباناً وتاريخياً

أست هي صند الخور على تصنيف دقيق
لرواية الاستاذ نايل سليمان - حجر المراتز - هل
هي رواية تاريخية تلزم أحداثها وتخصيصها
"الوقت" حله ومصيلاً، أو ما هو بـ من ذلك
لوط أعاجيب بما قاله الفيلسوف الناصر كي مورين
كيوكيارد 1813 1855 "للحديقة نيل طوبل"

ملحوظة ذات صلة بما قبلها

تداولت حجر المزارع الانقلابات العسكرية في حوالٍ بين شيعة، وغزال، فهم منه ان شيعة تدعى الأحرار التي سادى بالانقلاب وتبناها على العسكرية، ولي شبهه السلطة بكذا تعني الجميع، وتصب في المهمل ألا يكون الجيش في التزلم أو في الصغر لا جمهوري فهو لها غزال فتتوكل كل عسكرياً لم لا؟ هو - نبتنا اتقوت حول الهرمسة التي انصهر، انصهر علينا وطوب اسكترون من سورية

تفرص نفسها هنا ملاحطة مديده، فلا اسم "الهرمي" "الصحيح" "اللسنج" - اللواء - هو الاسكترونه ثم أنها حين طرب من سورية كان اتقوت في عداد الأموات والأهم من هذا وذاك هي عتبه السيز في انصهر عليها كانت سورية يومئذ تحتلها فرنسا، التي تحدثت امام عصبه الامم بالمحافظه على سلامه سورية في حدود اتفاقية ساكس - بيكو، إلا انها حانق وعدها وبازل بعض حكمتها تحت مسوط متووعه عن هذه القطعة من سورية، لاغراء تركي عصبه الحرب العالميه الثانيه في 1939 بلغده على الحيد وعلم الانصهر إلى الملقا كما مضى في الحرب العالميه الاولى صحيح ان بعض السياسيين السوريين في الحكومه قد تباطؤوا، او حصوا لشبهه تلك العوي، إلا أن هذا كله لا يمنع لروايه ترحلهم بنعت اتقوت حيا وحمله بصير "عتيه" كما انه لا يعطي الامساده المحبطه اللامعه نبت الحق بقول "لا تجور من الملقا عن اتقوت وين في قلة الانقلابات السوريه، ومع ذلك فهم امامك، شطبا لأزل وشطبا الثاني وشطبا الثالث حولوا الهرمسة في فلسطين إلى انصهر، ولكن على من؟

طبعت لي مترجما ما قلته "تيب تشوشكي" - شطبا قتلت - بعد عونه من جيفر الإنعاد كل تصحيتك مسهب هرا، وأن تؤدي إلى نتيجة، فهو كل يرك جميعه الأمر كما انك هذه الصورة شطبا قتلت - مسامي الحشوي - من الصفحه الثانيه والاربعين من كتاب المهتم حسين الحكيم (لغة الانقلاب)، عد الهجوم لاحتلال مسمره مشمل هاريز (كمونز) "لم تكن بعيدا عن موحه فورتا المهاجمه (فهو كل صلبت اناره مسرولا عن سمين اتقوت بين القوف)، وبغمت إلى اقرب شجره لأري ما يحدث كل جنوب يهزرو من حفرة صعيده إلى نحرى بسبب شطبا قتلت الهالون هنا وهكذا ورب تبهم مسامي الحشوي (هكذا كل اسمه هل ان يصيح شطبا الثاني) منصب القلة يتعم على عكزه كل صحم فحت لا يضي أيا وكل يصرح بقموا يا ولاي لا تحفروا أخيرا من تحتل التل

ببني على الروايه إعطاء الشخصيات حيفا قبل إصدار احكام عوميه وعشوائيه عليها هكذا

بالمنطق التي تثيرها الصلة بين المؤلفين - لروايين - بعامه وبين القراء، وأوتكت ذات يوم ان افهم ما هزل عن موب المؤلف، وعن استناد القارئ بلقصر، سوابه وتصيرا، وما عزع عوها من مولات حشيتي الأمرة بالقصه بأن اجرب هذا النوع الطريف على هرا مني لحجر المزارع

ولم كتب غير صليح في تلك المسائل النظرية، وارغب في تحرير موهبي كغاري، جرت من بصي - كاي شاعر جاهلي - او كاي جافل بنعصه عتة البعد وبنواته، جرت ثلاثة قراه عجورا وشاية وشاية لأحقق القاعدة الأولى التي تصم نجاح الهجوم - كما تطمئنا في الكليه العسكرية، قاعده بعرض المحصول على القوي - القوي - على لامل في قطاع الهجوم امام العدو صحيح أنها قاعدة عتيقه جذا، صلحه لمعروب الرزده، مثلا، ولكن ما زال حلف الاطلسي يحاول بمعوها عتاه في اعطافيل اليوم، برغم اسلحه المتشبهه إلى جيل ما بعد المتشبهه، وهو مجهول لا محالة أن لم بعثت هناك مليون جندي، وأن يعزل

يبسولي ان حشد أكثر من عاري في مواجهه مزلف واحد، كحل مصطلح تقوي بسبي ولما كت قد تطمئ في الكليه اياه، اخيه استعمل بروس الترابيه الذي يساعد على تلاهي ثمرات الحطط وخطاء المعاصي، فبقي استرحب استبيل هريمه لروايي المجرب الأستاذ حنا هوفه في "البروم تحاكم العمر" يوم حكم على بعه بالقتل سلفا، قبل وصوله ذات مساء بخوي التي بده كتب على مسج الجبل الأقرع - لكي يواحه بمصير روابته - التي حلفها - همرت على حلفها وراحت تحاكم تبعه الروايه للطويله استمر انطال الروايه مرصة تعرفهم العتدي ووصفوا - حلفهم - هي قصص الانهزام، وجلسوا مكل قصصه على قوس المحكمه، فوجد بعه وحيدا عاجزا عن الدفاع فأعطى استسلامه، فطلوا سر حه نكمله بعد تبعه بضم معامله ملحوظه في روابته القاعده

الغري الأولى الذي جردته وجتته لمواجهه مؤلف شهر السرائر كل قلة وفقت في 1983، أي أن عمر هاريد قرب يوم اساعت الروايه وهراها، عكزه ثلاثيات شتى انصهر لها نوبتها فيبيبه والمدرسة والجميعه لكن الفاره أشبهه استرب على اصمطح ريزل الذي ولد فلها خلقت سبوا، ورصيت بما طليته وولدت القاري الثالث في ارنل ثلاثيات القري العشرين ليكي هريب العهد نبذات 1949 وما تبعها وهرب إلا أجمع بيهم إلا هي مرحلة لاحقه، بعد قراهم الروايه استنادا لمواجهه "الرواي" بما على صصحت محول الحافر - للمناحه لهم لانعرا بالروايه القارة الأولى منهم بشكل خاص

داكري التاريخية التي أبنت أطرافها عوداً مرت على الحداث التي لمحت إليها الرواية المعاجه العابر الذي لا يوفى من أجل السؤال عن لماذا حدث ما حدث؟ عبث - بصلها - إلى تلك المرحلة محاولاً استنطقها بما أمكن من الإيجاز

ثلاثه انقلاب سوفيه الجوهر عسكريه المظهر، نمط موربة "بالاصطرب"، يمد خروجها من الاندباب الفرنسي، لم جد في حجر المرات ما يبعي وجوبه من مباللات وبجانب

الإيجاز الأكثر أهمية الذي يعي في ذهني من حيث الانقلاب، كل رسم الصياغة الثلاثة الذين قلدوا، عليلت بعده، باسم شليفا الأول حسني الزعيم، واقتني مني الحناوي، وانقلت ادب الشيشكلي وكانت الرواية قد أهيئت أنها كلمة مربية بحسب الطام الأحمق وإذا استبعد ما هو من سيم النور، أي الظلم، فأتا على يقين من أن صفة حمق لا تطبق علي ي وحد من قادة الانقلاب، من ههم الأول الذي أنتشر "حمقائه"، تلك أن الذي يطرح على إسرائيل الانتقال إلى مطلب لا يريد التحول فيه، ملعب السلام، هو نقص الأحمق جزئياً فإن، صفا شهاده مهمة لا ينبغي إصلاها في سبيل الفكر على شليفا الأول، لنوصلنا إلى نتيجة فلا تريح أحجر المرات إلى معرفتها

صاحب هذه الشهادة ليس إلا العلامة محمد كرد علي وأوسع خطط التدم وموسم المجمع العلمي العربي في دمشق (1876 - 1935). فهو صاحب نظرة مختلفة إلى شليفا الأول، كتب عنها في المصحف الثاني والثماني والنقطة والثمانين بعد المنتهى من الجزء الخامس من مذكراته، والذي حققه وشرحه السيد قيس الزكري ونشره المعهد العربي للشرق الأدنى في 2008 بحماسة حثيئة تمشق عاصمه للثقافة العربية أفضف من المصحف هذه المسطور التي جاءت بحث عنوان إراني القوله "مذ خرجت سورية عن حكم العثمانيين، حاول جملة من رباب الأمور استنقاذ بعض هري القوله دون ثمن أو بشر اسمي طفيف ومنهم جميل مردم (بك) وتاج الدين الحسني، فحل القفر الذي وصحه الفرنسيين دون إعلم رغبتهم وهذا القفر بقصي بأن تباع الأراضي الأميرية من الفلاحين فلرلين بها فقلد بقائل متهاو، معتطه، وبعد هذه القري نحو ثمانينه قره قصت حكمه الجيش السوري هذه المرة أن نفسها وتفرص الفلاحين من المصروف الزراعي ما يعودهم من المال لاستغلالها وقد رأينا تلك الذي فحين في حكومة المنير الزعيم أولاً ولولا الهمة التي بينها رحمه الله في هص بعض القمقل المتعلقة لأطوب دعوام إثر دعوام والحكومت التبائية نستفيها، أو تسئل على ما يشاء

كل عسكر 1948 شليفا الثالث ينطوع للقل في فلسطين، والثاني بغد جوده تحت يربان لغدو كما ينبغي للصبي، وصلاح حجر المرات بالاول، لأسباب لا محل لها هنا

لم افرا ولم اسمع في ما مصى كلمة من أي شليفا قديم نوحى بقه حول الهرمه في فلسطين إلى انصغر صبيح أن هؤلاء الثلاثة قد "انصروا" - ربما - على العليين النشكيلين والموسريين والإعلاميين والشعره في سورية، باستثناء الروافض العندين على المطلب على الجانيه بالمعنى القرياني، لأهم منطوق صهيوة "الديبرل الأقوى من الجانيه، سرع من هذا التحيل، قد يصي ركوب الحبل، ويمكن أن تحول إلى عطره على ظهر الناريح والجعراف والتعبه والسوق أي التكتيك والاسرار الهيمه

ملحوظة ذات صلة بما قبلها

يعرف "رواني" حجر المرات بلا ريب من هو صاحب شعار "السلام خيارنا الاستراتيجي"، ذلك أن غير هذا الشعار تجاوز الفلاحين عاماً وبهذه المناسبة أود بقل هذا الجزء من حديث رئيس الجمهوريه العربية السورية في صحيفة "دول صقريت جورنال" كما نقلته المغير اللبنانية في الأول من شباط 2011:

"سؤال ابن دى عملية السلام؟ هل بدو مينه؟ جواب لا يثبت مينه لأنه ليس لنك حيل اجر (إذا ردت الحمت عن عملية السلام الهيمه، فهذا يعني أن علي كل شخص أن يصعد لحرب مثله، وهذا أمر ليس في مصلحة أو مصلحة المنطقة ككل) (...) طوبيا الإيمى بأن السلام صط هو الذي يصاعتنا"

هل سوف يأتي رواني سوزي في النصف الثاني من القور الواحد والعشرين هينير روية رئيس الجمهوريه كما ذنت حجر المرات رؤيه "رئيس سورية" في منتصف القور العشرين؟ أمسي فعلاً أن يخطي رواني المصغيل بظيل من وصوص الر ويا، لا الر ويه (بالفرنسيه 1948) وبعي المستكن من ملكاته الفكرية كلمه الثقب العكره، ليصور والوحيد البطر

ملحوظة ذات صلة بما قبلها

يبعي السوريه إلى البلد الأدنى في "الكتاب" لما يستكمل ذواته التعبه بعد فلا ينبغي حمل "انطباعاته" على أي محصل اكتبي، كما ينبغي للند أن يكون

ملحوظة ثانية ذات صلة بما قبلها

ينبغي لي الاعتراف بفصل حجر المرات على

على: عثاء) من القنوية، لا من المم
حقنة

قال إبراهيم الكوني: مهمة المؤرخ أن يتحدث
عن النتيجة ومهمة الروائي أن يتحدث عن
الأسباب

وقال د. ليف حجر المراتر: ... غير أن
الرواية العربية شأنها شأن الرواية غير العربية
وبالضبط في غرضها التي تحفر في التاريخ.
تمضي قدما، يحنوها النداء بالهوية الخيال على
المعرفة، ومنه أولوية الخيال على التاريخ.

هواها هده وقد اصنرت حكومة الجيش عدة هوافين
كل منها ما طرح على رؤوف المجلس النيابي
أعواماً، فاستحو الشاء"

احباط حطط إسرائيل بحرها إلى "السلام"
ونوزع مئات القرى على الملاحين. نقداً بشمل
الأرض لمن يعمل فيها، علامتاً من علام للظلم
الأحمق، شلوا بالمريضة لا لغربه المصحى

وكنّت ف اثرت في صعلك غير هذه إلى
علام حمله الانس الأحرار، في روايه رسم
صوره شللة وواصحه لمرحله مهمه من نزيح
موربه المعاصر هوا حجر المراتر اعزبدا ولا
نوحى بأكك نلعيينا بعقل الفزئ الكلي جينا وجينا
في ارب سبر جينا (هي لسلي العرب، منزع الأمر



منطق اللغة ومنطق العقل

د. الشريف بوشحان *

مقدمة:

رافق المنطق دراسة اللغة عند الغربيين منذ الفترة اليونانية، وسار معها جنباً إلى جنب لقرون عدة، وكاد يكون المنفذ الوحيد لفهمهم وتعليلها. وكان أرسطو (384 - 322 ق.م) قد اعتبر المنطق الأصل في دراسة اللغة، وحدث تداخل كبير بين ما هو لغوي وما هو فكري منطقي، وأصبح الظاهر العقلي هو الإجراء المهيمن على الدراسات اللغوية، وكانت نتيجة اتخدام الموضوعات التي تتناول اللغة مفصولة عن الفكر. وليس هدفنا من هذه الدراسة التركيز على الآثار السلبية للمنطق التحليلي الأرسطي، بل لتأكيد على أن المنطق لا يحصر فيما جاء به أرسطو، وعلى أن أية دراسة للغة لا تفلو من منطق معين يحكمها، وهو ما سنتناوله في القسم الأول من هذه الدراسة. وأما في قسمها الثاني فسنركز على اللغة العربية ونؤكد على أن النحو العربي - وخصوصاً الذي جاء به النحاة الأوائل منذ العبد بن أحمد الفراهيدي (ت175هـ) ومبشريه (ت180هـ)

ومن جاء بعدهما من النحاة الأعداء بمنسبط في مجمله من واقع اللغة وواقع حملاتها وكل هؤلاء النحاة قد بوصلوا - في زمانهم - إلى نتائج علمية جدير بها في معتنى بها وبمنطق منها لأنها لا تقل أهمية عما بوصل إليه النحوي في عدد الغربيين في عصرنا الحاضر. فما علاقه اللغة بالمنطق تاريخياً؟ وما منطق العلاقة بينهما؟ وما الفرق بين المنهج اللغوي والمنهج المنطقي؟ وما للعلاقة بين المنطق الرياضي والمنطق اللغوي؟ وما هو منطق النحو - في دراسة اللغة؟ وما هي الأسس التي اعتمدها في تحليلها لعناصرها وصيغتها؟ هذا ما نحاول معالجته في هذه الدراسة

1 - اللغة والمنطق (علاقة تاريخية)

اعتبرت المنطقية الحديثة بدلاً من المنطق التقليدي من أن عدل ووسوسير السائل "لماذا ينبغي في تحليل هذه الأجزاء من منطق بعضها بعضاً" (1)، وأن نحدد قيمة أي عنصر فيه بالصور المنطوق من العبد (2)

وكل مومير ذر أي هي مقدمة "محاضراته" المنطقية التقليدية في عومته محمداً ميلاياً (Normative) ساد هو وما من الزمن، تلتزم مع اليونانيين والسمر مع العربيين بعصل علماء بول زويال (Port-Royal) في النصف الثاني من القرن السابع عشر (3)

* أكاديمي وبحث، يعمل في جامعة باجي مختار - بطنية بالجزائر.

بواسطة اللغة، واللغة لا تؤدي وظيفة إذا لم تكن
من

الآلية (10)

إن أهم إنجاز منهجي في المناقشة للسائير
يمثل في الفصل بين ما ينتمي إلى الصنيع المنطقي
وما ينتمي إلى محتوى الدلائل، وهو ما عملت
الدراسات القنوية على طبيعته بكيفية صارمة يذكر
من هؤلاء المنطقيين "لودفيغ فيتغنشتاين" (Ludwig
Wittgenstein) و"رونولف كارسناب" (Rudolf
Carnap) و"إرنست رسل" (Ernst Russell) وقد
اختلف هؤلاء في فكرة ربط اللغة بالواقع حيث روا
فيها حلولاً لكثير من المسائل الصعبة التي عجز

المنطق الصوري عن توضيحها. هذا رأي
"فيتغنشتاين" في كتابه الموسوم "رسالة منطقية
لغة" (1918)، "إن السؤال عن تحليل قول ما هو في
الواقع مجرد سؤال عن الطريقة التي يستخدم فيها
القول في سياق ما أكثر من أن يكون السؤال عن
بنيته القول في الواقع" (12) وعليه في الارتباط
بالواقع وفهمه لن يحقق - في نظر فيتغنشتاين -
إلا بالتعامل اللغة العادية وهي تلك التي يستخدمها
متكلمو غاتوي في التعامل العادي اليومي، حتى
إن الارتكاس الفلسفي إنما يبحث - في اعتقاده - من
سواء يوظف اللغة العادية (13) قد جاء في رسالته
"إن اللغة المنطقية تعبر إلى اللغة حيث اكتسبت
الواحدة تستخدم أكثر من معنى، وهذا عن
خصوص اللغة في هذه اللغة لا تتطابق مع المنطق
المحذوف للفكر (14) وجاء فيها أيضاً "منظم
الأسئلة والفصل التي يقولها الفلاسفة إنما تنف من
حقيقة كونها لا تعبر منطق لغتنا" (15)

ويرى فيتغنشتاين أن الموضوع الذي يكتشف
اللغة العادية إنما يثبت بسبب أن منطق اللغة يخفي
البنية المنطقية التي يتضمنها، وهذا لا يدل على أن
اللغة العادية فاسدة منطقياً، وإن فيتغنشتاين يفكر
في إيجاد لغة صورية اصطناعية، بل إن الجهاز
الرمزي الذي يستخدمه لا يسمع من المنطق على لغة
الاستعمال اليومي (16) لأنه لا يحل محلها إلا إذا
كثرت الخطأ منه، ولتفوق في الاستعمال (17)

وهي تبحث عن منطق اللغة العادية أمس
هيجستين وفلاسفة بكثرة بين يوظفها يفهم
بقوام ترأس نظم كل الاستعمالات اللغوية هي
إطار "تطرية بنية اللغة العادية"، وحاولوا البحث
عن القواعد التي تحكم استعمال هذه العبارة، أو تلك،
تحت هذا الطرف المعنى أو ذلك، ذلك من الجواب
اصناف بحسب وظيها في التواصل اليومي
كالاستعمال والمعجب والأمر والطلبات القوية (8)،
التي هي الألق بالانفعال، فتوصلوا إلى الكشف
عن اصناف جديده من الأقوال هي الأقوال
الإجارية أو أفعال الكلام (Notes de parole)، التي
قال بها لوستين (Austin)، وأنتج لها ووصفها في

وكنى هؤلاء قد بدأوا بنموهم على المبادئ
المنطقية لأرسطية وطفعة "ديكارت" (Descartes)،
وكتب غاييم "الحروح إلى حو عام يتبعه على
لغاهم العلمية التي تسخرها أرسطو من مجازي
لغة الصالحة" (4)، وهذا مؤشر على أن حالة بور-
روبال أرادوا عطف الحو بسواها الشروح المنطقية
للظواهر اللغوية، والوصول إلى قواعد تحكم كل
اللغات (النحو العام) (5)، وهذا مصداق الحالة
الغريبين في تلك الفترة وما بعدها لم يكونوا يعرفون
بين ما هو لغوي لمطلي، وبين ما هو منطقي علمي،
وكان هناك تدخل كبير بين البحث اللغوي وعلوم
المنطق عامة

وهي هذه الفترة أيضاً (النصف الثاني من
القرن 17)، بدأ الرمزيون يفكرون في إمكانية
الفصل بين اللغة والمنطق وكتب أول محاولة في
هذا المجال من الألماني ولهم ليبنتز (1646-
1716) (G. W. Leibniz) الذي سعى إلى التمييز
بين المنطق واللغة الطبيعية، فجعل للمنطق لغة
جبرية شبيهة بلغة الرياضيات، يستعمل فيها
الرموز مثل (p, q) لوصف بعض الأقوال
(العبارة)، وأصبح للمنطق موضوع مستقل هو
الفكر وعمل العقل (Raisonnement)، أطلق عليه
المنطق الصوري (La logique formelle) (6)

رجاء هومبولت (1767-1835) W. v.
Humboldt ليؤكد على الصفة الإرسائية لوجود اللغة
بجانب الفكر لأبي وسيله من وسائل تفهيمه وتحويل
معاني العناصر التي افكر واصح (7) ورغم
القرار الذي أكد وجوده هومبولت بين اللغة والفكر
فإن تنميته شتاتتهال (1823-1899) Heymann
Stenhal قد برهن على الفصل اللغة عن المنطق
وعند التلاقي بين مقولاتهما ولا شيء
بجمعهما (8)

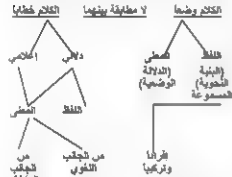
وهي بداية القرن العشرين تسرع المناقشة
والاستدلال في توجيه انتقاداتهم للمنطق الأرسطي
ومن هؤلاء الإنجليزي "برنارد رسل" (1872-
1970) "B. Russell" الذي بوصف في أبحاثه إلى
ضرورة الإطاحة بالمنطق الأرسطي الخاطي،
منطق الجواهر وأقسامه، لأنه في ظنه عاجز عن
التعبير عن العلاقات التي هي أهم موضوعات
الفلسفة، وإن كانت العلاقات عده يدعي أن تكون
خارجية (9)

وقد اهتم اللغوي الفرنسي "فيل بنفليست"
(1902-1976) "F. Benveniste" في كتابه
"problemes de linguistique generale" معاً
بعض مقولات اللغة ومقولات الفكر
(Categories de pensée et catégories de
langue) ميز فيه بين التعبير والتحدث فخلط
مما ميز بينهما من أخطاء متضمنة، لا يمكن
لأحدهما أن يستعني عن الآخر. فالفكر لا يتضح إلا

حصول اللغة لا علماً باللغة بانها والمنطق العقلي (غير الارسطي) ضروري لمعرفة كيفية حدوث البنى وطريقة اجزائها في الاستعمال (27)، وهو الذي يور الأدب التي تساعد على التحليل العلمي للغة، وهو غير الإحكام والإسديالات التي يوظف لتدريس اللغويات الوصفيّة، وعليه "في المحاكمات والإسديالات التي تتناول اللغويات الوصفيّة هي التي يجب ان نحصص للمنطق العقلي" (28)

يتضح مما تقدم ان المصنف اليه ليس بالضرورة حكماً منطقياً، وهما غير الموضوع والمحمول اللذين يصبح ان يكون الكلام في إطارهما صعباً، وكذا، وهو تصنيف لطيفة الكلام التي تتجوز إطار الخبر والانشاء غير ان المصنف والمصنف إليه قد انشأ على الناحية العرب السعويين والبناء العربيين التقليديين يصحح حاشية وينتج عن تلك الخطأ بين ما هو راجع إلى الإملاء وما هو مرتبط بالإحكام المنطقيّة (29)

وهنا يلي ذا المخطط الموضح للعقود بين اللغة باعتبارها وصفاً ونظماً من جهة، وباعتبارها استعمالاً وخطاباً من جهة أخرى، وهي في كل ذلك لفظ واستعمل



هذا المخطط ممتدح من مبادئ (الطريقة اللغوية الضمنية)

3 - من الصعب في تقدم تعديداً شافياً كافياً لكلمة ما إذا اقتصرنا على التعديلات الدلالية لأن الكلمة لا يوجد ما يعادلها دلاليّاً بالحق للساكنين للمحدثين

يرى أرمستون ان التعديد (التصنيف) ينشأ بالاجابة عن مؤثرين، إلى أي جنس (genre) اعم ينتمي الشيء؟ وما هي صفاته المميزة (traits distinctifs) التي تمكن من احدثات الفرق بين وبين الأشياء التي تنتمي إلى تلك الجنس؟ نتمنى الإجابة عن السؤال الأول التعديد بالجنس (Définition par genre)، والإجابة عن السؤال الثاني التعديد بالفصل (genre)، والإجابة عن السؤال الثالث (30) وبعد تعديد أرمستون تصنيفاً (classification) انطلاقاً من فكرة

محاصره له مشورة في كتابه "How to do things with words" 1962 (19)

وكلي "الومتين" مقتضياً ينشأ أصل طريفة لمعالجة الأحداث والفرع هو الإنشائي وراء اللغة العادية (langage ordinaire)، ان الواقع لا يلزم منبصرة بل باللغة فقط (20) واللغة لخاصية ليست مبنية كما يطر اللسان، فكلها تستعمل أيضاً بحدوث ونسبة لتعريف مروي دلاليّه كثيرة لم يفكر فيها المصنف، وهي هذا المجال سجلتي فيه التعابير العادية؛ بها تجسد كل المعاني التي استعملها الأشخاص خلال مروي من فروع؛ لصاحبه إلى مختلف التراكم التي قاموا بوصفها بالفرع من قبل لآخر (21)

فالمعنى العادية هي خطر "الومتين" لا تُدر من لدنهم، انما يدرسها لأنها مروي أنا يراها عابرة مبنية مع متعددة لتلعب أسباب لتسوع حذر ما وكماها (22) فالله يصحح وسيله لملاحظة الأحداث الحقيقية التي تمثل تجربتنا وتصبح من دونها لا ترى شيئاً (23)

إن الأفعال الإنشائية عند اومتين ليست مجرد عبارات صادقة أو كاذبة، أو وصفاً أو غير من أي نوع كما يبتدئ في ذهني من حالة "ما أعرف" فمستند أنها مروي على مستوى معرفي، إذ ليست هي مجرد افعال، بل أفعال (24)

ولعلهم هم ما يحصد به حديثاً عن فلاسفة كسوفد تهمر أو لغة العادية منطقاً جعلها ترتبط بالواقع وهو الاستعمال، ومن ثم فهم "على يمين من أن الممول بالفكر من النسق الطبيعي إلى الأباط اللغوية سيجعل علي وعي نظريّه لكنزيره التي يستخدم فيها اللفظ وليس هذا مراً عربياً أو لاهياً، بل هو انجاء ينأه إلى حد كبير" (25)

2 - الأدلة اللغوية والأدلة المنطوية

لقد أفضت الدراسات الطمعية والمناقية عدد العربيين إلى نتيجة علمه معادها أن اللغة اللغوية لا توارى المنطق العقلي بل تختلف عنه اختلافاً كبيراً، إذ لكل لسان منطقها الخاص به، ولا علاقه له بالمنطق العقلي. منطق الاستعمال يستند من الاستعمال السليم بكل أبعاده التداوية، فينتج لنا فرع وحموا، هي في حقيقتها جزئية لا عقلية. وأد كل الفكر ممتدع اللغة فلا علمصها بالمتصمعة بلغة فيما بينها، وكل منها يحتاج إلى الآخر، فالفكر يحتاج إلى اللغة وغيرها من الأنظمة التكميلية لتفصيل الواقع فهمه (26)، واللغة تحتاج إلى الفكر من أجل الانفتاح والتعميم والتنظيم

إن اللغة لا تنوي مع الفكر، ومع ذلك فيها تشكل بنواً محكماً منقسم العناصر ولكن يصير للعالم لهذا البناء وتطوّر طواهره إلا علماً تكعيبه

"of the theory of syntax" ويرى تشومسكي أن التحليل اللساني هو اسم المستحلب صاحب للغة (Locuteur natif)، وعلى عالم اللسان أن يعتمد على المستحلب لاطلاق الألفاظ، لمعرفة العوالم التي يمكن من الكلام أن "يقتد" بصياغة لغز صيغ الشكيلة الموجهة إلى طريقة لسانيه شاملة، ثم ين عليه أن يترجم على صحة نتائج بنف وموضوعه" (34)

إن اسمي ما يخدم الحور يعلم اللسان هو التمييز بين الرأكب الحويه والتركيب غير الحويه، ويعتد في ذلك على حسن "المستحلب المستمع المثالي" الذي يحكم بصحة الأقوال وحظها بـ "بصل الاستحصال" "Acceptability" أو عدمه، وعليه فإن هذا النوع - في نظره - صالح لتوليد كل الجمل الحويه (المستعمه) في اللغة

إن أصل تشومسكي على طريقة المكونات المباشرة (immediate constituents) في تحليل الجمل إنما يهدف إلى توليد مجموعة لا نهائية من الجمل المنطقية في لغة من اللغات، وإن يصعب كلا منها وصفاً دقيقاً لتبنيها، أو الوقوف على درجة إحراج الجمل غير المنطقية اعتماداً على أصول منتهية (35)

ينطلق تحليله من الجملة (العبارة) بدرجته إلى مجموعتين من تلك، كل منها تستلزم مكوناً مباشراً، تجزأ كل منها إلى مكونات مباشرين، وهكذا حتى يصل إلى المكونات النهائية بتطبيق مجموع من القواعد الطولية المستنبطة من الرأصيف والمنطق لأزمري (36)

وقد وفق تشومسكي في وضع تمثيل نحري لتطويل التحمل إلى مكونات متساوية وفق في بعده للتبوية القوسية في جوات مستعدة، وكشف شكل واضح عن العناصر التي يشتمل عليها التطويل النحوي الوظيفي يرى في عهد الرحمن الحاج صالح أن تشومسكي "قد نبش أن التطويل الذي أحصاه به الوظيفيون حاصص لتوالي تحصر الكلام وله أن شكل خطي وسلسلي، وبالتالي ليس له إلا بعد واحد (إذا لم يكن له أي عقب)" (37)

إن تشومسكي رغم بوجهه في بعد التبوية، لم يتخلص من طريقة التبويين الوصفيين القائمة على التطويل الاندراجي البنيوي على وجود شيء داخل شيء آخر (Inclusion)، ومجموع اندراج مكون الجمله بعضها في بعض هو الذي يشكل بينها بطرق - عهد الرحمن الحاج صالح على هذا التقسيم الاندراجي للظلم اللساني بـ "وهذه أن تنحصر بيني كلام البشري في هذه القصة الدائرية" (38)

5 - أسس التحليل الطولي لنظام اللغة العربية
لقد تقلد عدد من الباحثين العرب إلى أهمية أعمال علماء العرب الأوائل في التحليل الطولي للغة

من الأشياء يتسم بعضها بعضاً، في حين توجد عناصر لسانية كثيرة لا يمكن إيجاد ما تحيل إليه في العالم الحارجي (الواقع)، ولا يمكن صيرها انطلاقاً من فكرة الاندراج التي تعتمد على النظره التركيبية التي تنظم مع ثوابل الحاضر لا من خلال أحداثها في العمق الكلامية

أما التحديد اللساني فيجلى في إطار تعريف للكلمة دور ربطها بمرجعها في العلم الحارجي، أو بإيجاد ما يعادلها في لغة أجبيه وهذا ليس بالأمر الهين؛ فمن الوسائل اللسانية لجوء واضعي المعاجم إلى البحث عما يكافئ اللفظ دلاليًا داخل اللغة - كما (الترادف)، كان يقول "الظلم هو المعرفة"، أو بما يصادها كقولك "المسود مع الإلهام" أو بالجوء إلى سقايه معادله، أي إعادة القول بكيفية مختلفة (paraphrase) (39)

و الواقع أن الكلمة في المعجم تنتمي إلى النوع الأول حيث الإلتحاق على محتواها محقق بين هاتين المجموعتين لأنه محتوى مجرد منهما، ولولا هذا التجريد والابتعاد لما استطاع اللفظ أن يودي المقاصد والمعاني الكثيرة المتنوعة التي يراد بتبليغها لذلك فالحديث الجليل السبع لا يحصل إلا بالعودة إلى النواحي التي تحلها فكلمة داخل الكلام أثناء معارسة دور اللجوء إلى التحديدات الطولية (السطحية، يقول عهد الرحمن الحاج صالح) مع هذا أن حمية الواقع اللغوي في تحديد الكلام "تلتك المواقع التي يشاهد النحوي في الكلام المنسوخ يستطيع أن يعرف بالخصوصية المطلقة أنواع الإلهام وبشعب المعاني اللغوية، ثم بالنظر في كيفية تعادل بعضها لبعض وتعلقها على الموضوع الواحد، وبحول هذه على تلك يستطيع أيضاً أن يكشف عن وضعها ويطبقها بـ "الأنجوه إلى حكم سابق أو إلى أي منطق غير منطقها" (32)

4 - بين المنطق الرأصيف والتحليل النحوي
بدأ الاهتمام حديثاً بمعالجة المعلومات على شكل الصياغة السطحية الرأصيفية في الدرس اللساني بعد أن قام تشومسكي (Chomsky) بصياغة نظرية المكونات اللغوية (Constituents) immediate فصل معرفته للرأصيف (33) وقد تدرج هذا التوجه من البحث اللساني تحت مبدآن التسمية الصورية (Grammaires formelles) التي تنقسم كثيراً مع طريقة اللسان التي أطلق عليها النحو التوليدي (Grammaires generative) وهو معط من النحو البنيوي المنطوق بدراسة التركيب الجمل، أتبعه بـ "نحو هو النحو التحويلي (Grammaire transformationnelle) وقد تضمنها كتابه "النحوي التركيبية" "Syntactic structures" و"مظاهر النظرية التركيبية" "aspects"

العملية المحدث تلك العناصر على شكل نريعي (من الأصول في العروغ) (43)

أما الاستعمال فهو كونه إجراء السطحي لهذا الوضع في واقع الخلف (44) فوضع محذور لغوي، وليس كل ما يصح استعماله من عناصر لغوية يجرى في الاستعمال، فالفهم عليه، والاستعمال عليه لغوي، وليس كل ما يقبله الفهم يحدث في الاستعمال، بل في الاستعمال قد يرفض البعض لأن له فوائد تختلف عن الفوائد التي يخصص لها الوضع والفهم

وإذا كل استيعاب الوضع من الاستعمال الفعلي لله مبدئ أساسيا في الماهية اللسانية الحديثة، في اللغويين العرب الأديلة أخذوا معظم الله من افواه العرب شموثوق بغير بينهم قد سجل لنا الرواة الكثير من الأحاديث العديدة والمضاربات اليومية بين العرب اعتمادا على السماع وقوة الحفظ فظهر في كتاب سيبويه بين أن معظم ما استيعب من الوضع كل من الكلام المعرف الذي يدور بين عامة الناس في البوادي، وهذا هو التعبير الصحيح غير المتكلف، وليس بالصورة أن يكون من كلام السراة، وقد عرفه د. عبد الرحمن الحاج صالح بقوله "هو الذي وضعه باستفاضة العلماء الذين شافوه، فصاحه العرب وسموه مشهورا ونشأ كلامهم واستبطوا هوائين هذا التعبير، وتبهرأ على المطر من الكثرة والذرة والمعين وغير المعين، ولا منديل إلى وجود هذه الأوصاف إلا عند الحاجة ولغويين الذي شافوه بالفعل فصاحه العرب وعند أهل الإداء" (45)

إن الكلام المعرف هو المادة اللغوية التي شكلت منبع المعرفة اللغوية الأصلية عند علماء الأوائل أمثال أبي عمرو ابن العلاء (ت 154هـ) وهو من السراة المشهورين، وأبي عبيدة الصموي (ت 209هـ)، والخليل بن أحمد، وكل من مرعاه وأما بكلام العرب فصاحه بوري أن الصموي سأل بعد أنبهله بكثرة ما يحط "من بين أحدث علمك هذا" فاجله من بوادي الحضر وبعد بهامة (46)

وبالعودة إلى ما ذكره هؤلاء اللغويين يتضح أن القولين من جهة العرب مستند على الاستعمال "ما قيل على كلام العرب فهو من كلام العرب" معظم ما وصل إلى سيبويه مرده كثره ما بوزن من أقوال العرب في حديثهم نجد ذلك في عباراته "لأن هذا أكثر من كلامهم وهو اللقب" (47) وهذا السور في الكلام كثير (48)

2-5- التحديد الجليع المنع في هذه النظرية لا يكون طبعاً أو متغيراً بل يحصر "ما يؤيده" العناصر اللغوية (الألف) ومولوا (ب) في الكلام من محل جريته بالإحاطة بجميع مواقعها في الكلام، أو بكيفية حدوثها لأن اللسان لا يتحد مصونه المادي

العربية، خصوصاً ما نصحه كتاب سيبويه من أقوال الخليل بن أحمد الفراهيدي، وأما كتب ابن جني كالمصاحف ومصر صناعة الإعراب، وما أبدعه عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز وغيرها من الأعمال الجليلة التي تتطلب منا المزيد من القصور والنمل والبحث

وعد مكتب اللسانيات الحديثة من الفهم العميق لأقوال هؤلاء العلماء، وكلهم ما وصلوا إليه من الفكر الجليلي فكر رئيسي رجع غير من التراسبات التي تناولت عمل الخليل وكرهه اقتصر في عمومها على فمحاولات الجريه "ولم نعلم فيها النظرية اللغوية معالجة شاملة مستغنية بالانطلاق من المفهوم المجمع على صحتها وحدها (وب) اللجوء إلى كتب الترجم لمفهومه الألفاظ المعنوية)، وبالفهر - عن كل حكم سلق (وحاسة بعض فعاه المستشرقين) والاعتماد على الاختيار المستمر، ثم المفازة المتواصلة بين كل أفرطهم وما جاءت به العلوم الحديثة، واللسانيات وغيرها هي أحدث صورها" (49)

وقد كان الفضل للدكتور عبد الرحمن الحاج صالح في تأسيس نظرية لسانية أطلق عليها النظرية اللغوية الحديثة (40) لسمى بالكشف عن المفاهيم اللغوية الأصلية التي أبدعها علماء العرب القدماء في زمانهم وإبرار قيمتها التي لا تقل فائدة عما أثبتته النمايات الغربية

ومن فوائدها ما طويف المفاهيم اللغوية ذاتها في فهم الكثير من القضايا اللغوية التي استطع فهمها على الباحثين في عصرنا بعد أن كل الأعمدة في عصرها فسفورا على مطلوب اللسانيات الحديثة (41) لذلك عمل صاحبها على جعل النظرية اللغوية فادرة على عصر أكثر عدد من الظواهر اللغوية علمه وما يرتبط باللغة العربية على رجة الخصوص وهذا بعد فادرة يعنى التحليل اللغوي اللطلي وبصحة الشفيع المتوصل إليها بفصل الإحساس المتواصل لمصائب هوال القامى وعليه من النظرية اللطلية الحديثة تؤكد على ضرورة أن يتسم أي تحليل لله بما يلي

1-5- ضرورة التمييز بين الوضع والاستعمال سواء نطق الأمر باللفظ أو بالمعنى، فاللفظ في الوضع مجرد في الاستعمال وكذلك المعنى أما الوضع فيطلق على فله من حيث هي "مجموعة من الدوال والمتولات ذات بنية عامة تم يسمي جزيئته بنسبة - يخرج فيها" (42) إن القياس بالنسبة للوضع "فهر المعقول من هذا الوضع، أي ما يشبه العقل من استجم وتناسب بين العناصر اللغوية والعلاقات التي ترابطها، ومن جهة أخرى ما يشبه من تناسب بين

الأوروبية، بل تحلل إلى عناصر مجردة هي صيغ الكلام والمواد الأصلية لتلك أوجد العرب الميزان الصرفي، وهو - كما صرّف يحيى بن سنان الإلمام بجميع معاني ألفاظ العرب - ما يصلها بنسب للمتكلم إن ينسب من تلك الأصول ما ينسب بمقاصده (57) وإطلاقاً من هذه القاعدة، وبناء على أن الأصل ينسب عليه ولا ينسب هو على غيره، هذا عبر الفحلة أن النكرة أصل المعرفة، والمفرد أصل الجمع، والمنكر أصل الموصوف، وهي نظرية لسانية تعتبر الأصل هو الشيء الثابت المستمر لأنه يوجد في جميع هرو وعه مع ريدته "ولذلك لا علامة له بالنسبة لهروعه" (58) يعول ميبويه عن النكرة "و علم أن النكرة أحقّ عليهم من الموصوف، وهي أشدّ تمكناً لأن النكرة أول، ثم ينحل عليها ما تعرف به، فمن ثم أكثر الكلام بصرف في النكرة (59)

لا رب في الترتيب عدا هذه النجوة عند العرب القديمة كذب في طائر الجملة، ولها أصح بكثير من تصورات المسلمين أنفسهم وليس الجملة عند قدامى مجرد - صم كلمة في لغتي، بل تدريس في لفظ بنية جمعه لأدوار كثيرة من الجمل يحل يربوا في مسويل متعدهم (60) بتطوّل التحليل العربي من معنى

الخطبة (61)، وصاف من الكلمة الممكنة مع مراعاة ما ينحل عليها من ريدته وبنائها وشمالاً كل في موضعها، وهي اسمية وأصلية (62)، وهي قطعة كلامية تتعامل مجتمعة كلمة واحدة، أي بحركة الاسم الواحد المفرد على صفت ميبويه (63) الذي يجعلها تعتبر لفظة مثل "حرجا" هي عبارة مثل "الزبد من حرجا" كلمتين، ويعتبر فنسوز في "كلمة مع" كلمة لا مكتوبة نوعيه بكلمة "زيد" في "كتاب زيد"

والعرب خالفاً للفربيين انطلقوا في تحليل اللغة من واقع اللفظ وواقع الخطاب، ولم يفرصوا مفاهيم وتصورات مسبقة كمفهوم الجملة مثلاً، بل بحثوا عن أقل ما يمكن أن ينطق به من الكلام المفيد لتلك اعتمدوا مبدأ الانفصال والابتداء لتحديد الوحدات اللفظية التي تعرف باستقلاليتها في واقع الحديث، فلفظ "كذب" جواباً عن سؤال ما يذنب؟ هي في الوقت نفسه كلام مفيد وقطعة لفظية لا يمكن أن يوقف على جزء منها مع بقاء الكلام مفيداً (64) وهكذا مكل عبارة من العبارات التي يجب - لا ع - بالكرة - كرة كبيرة، يمكن أن تفصل ولا يوقف على جزء منها، كما يمكن أن يكرر كلاماً مفيداً وهذه الفوارق ترتبط على أساس تعريفي لأن بعضها ليس لبعض والأصل ما ينسب عليه وينحل إلى هرو وعه بزيادة نواب تحصنه فلفظه "قل" هي الأصل بالنسبة إلى "قلتم" و"قلتم زيد" و"قلتم"، وهكذا فالربطة قد سمي بمبدأ كدابة التعريف وحروف الجر وحروف التمكن، أو تأتي بملأ كالإعراب وفتنوين والمصنف إليه

والصوري إلا على أسس المواقف (49) التي تقع فيها وتنقلب عليها عناصره إما في طرح الكلام فيما يخص العناصر الدالة، وإما في مدارج الجاهل الصوري فيما يخص العناصر غير الدالة، وتلك مثل ملاحظات الألفاظ ما فيها لا تحدد إلا بتناقضها لا بما تذكره القواميس من معانيها (50)، دون الاستعانة بأحكام سبعة أو ثمانية غير هاتين اللغوي

فالتحديد العربي إذن تحديد لغوي غير منطقي عظمي، وهو الذي أتبعه علماء العرب الأولون في تعريفهم للوحدات اللغوية بما ينحل عليها من انوات وما يلحقها من علامات، وهو الذي سبأها من جاء بعدهم بالمرسم أو الحد الرسمي (51)

5- 3- التحليل الطلي العربي يتجاوز مجرد الوصف للطواهر اللغوية إلى وصف كيفية اجزائها إن استعصم لأعمال النحلة العرب - الأوائل وخاصة الفيلسوف ابن أحمد وتلميذه ميبويه بحد أن تحليلاتهم مستوحاة من اعتبارهم للغة أداة للتأليف والتخاطب بالترجيح الأولي، إذ لم يكتفوا بمجرد الوصف للظواهر اللغوية والوصف عند سوانب عناصرها، بل تجاوزوها إلى وصف ما يقوم به المتكلم عند بحثها للكلام (52) وقد مكثهم ذلك من وصف الكثير من الطواهر المرتبطة بالعربية وصفاً عبقاً ينسبني مع طبيعة المعرفة التي لا تنحصر في التصنيف بـ "حصر عناصر اللغة بتحديد الأوصاف الذاتية وكيفية معالجتها" (53) بل تشمل أيضاً "معرفة كيفية مجزأها في استعمال المتكلم لها" وهذا هو سر الاختلاف بين النحوي العربي والتحليل البنيوي والغربي

فالتحليل البنيوي العربي يقوم على وصف الظواهر وتصنيفها، فهو يعمد إلى تطبيع الكلام باعتدال تقوية الاستبدال (استبدال صلحة لمعوية بإحدى عن البنيويين الأوروبيين)، وعية القدرة إلى أصنام، يهتم بمرها إلى أصنام شكل أكثر احيى وهكذا (وهو التقسيم إلى مكونات اسمية أو مبشرة كما هو عند البنيويين الأمريكيين)

والحق أن اللغة ليست نظاماً جامداً من الوحدات اللغوية إنما هي عمليات وإبرامات تجري على تلك الوحدات (55) وهذا هو المنهج الذي في التحليل اللغوي عند علماء اللغوية السبر بطوا الكلام بالتأليف، واعتمدوا على قاعده التحول من الأصول إلى الفروع والعكس، وهي وسيلة منه في التوليد اللغوي اهرذا وتركيها، يقول د. عبد قرحمن الحاج صالح "التعريف على الأصول مفهوم ينسب عليه النحو العربي كله، بل علوم العربية كلها" (56) وهذا الإجراء يختلف اختلافاً بيناً عن التحليل البنيوي عند الغربيين

ففي المستوى الفردي لا نقتطع الكلمة مع مواضعها ولواحقها كما هو حال اللغات الهندية

واعتبروا الزيادة التي نفاها على الفعلين عاملًا،
وما أشرف به معمولًا ولا عضوًا من معمول
وعلى: معمول أول ومعمول ثلث، وتوصلا إلى أن
المعمول الأول (المبدأ أو الفاعل) لا ينفصل أبداً عن
عامله (الإشياء وما هو مفاعلة كائناتنا في
الفعل)، وقد تقدم عليه تعريف بنية الكلام، وكفى
بصيرورة قد شرح ذلك بقوله "فعل صريحي
وصبرت فورما، إذ أعطى الإعراب في الأول
من صميم أنها يخلو من فاعل () لأن الفعل قد
يكون غير معمول ولا يكون الفعل غير
فاعل (69) ويستحسن أن نغير هذا إلى أنه
الوحدات في كيانها مجردة لا تغير عن المعنوي

للمنطق العقلي، مبني بدوره على تصور رياضي
 مساعد النجاة على تحليل العربيّة تحليلًا غفياً في
 الدقة، بأنه منطق يدولي، أهمية كبرىه للاستعمال
 الفعلي للغة العربية - كما سمعت عن العرب
 الفصحاء - باعتبار أنه مصدر المعرفة للقرية، ولا
 يبتلى من معايير مضيئة وكل هذا المنطق قد أصبح
 مفاهيم شكلت أسس التحليل الحواري في اللغة
 العربية أهمها: القيم، الأصل والفرع، البناء
 والوصل، الموضوع، الأثر، التركيب، المنصرف
 وغير المنصرف، وغيرها وهي مفاهيم تنم - أي
 يتم استثمارها تكنولوجياً وحاسوبياً - بتطوير البحث
 اللغوي عامه والعلاج الإلزامي للغة العربية على وجه
 الخصوص

- 25 - المرجع نفسه، ص 176
- 26 - د. عبد الرحمن الحاج صالح، سجل إلى علم اللسان الحديث (4)، أثر القسبيات في النهوض بمستوى تدريسي اللغة العربية، مجلة القسبيات الحديثة للدراسات، 1974/73، ص 37
- 27 - المرجع نفسه، ص 38
- 28 - المرجع نفسه، ص 38
- 29 - المرجع نفسه، ص 37
- 30 - انظر (C) Sioufi, Van raemdonck (D)، مذكور سابقاً، ص 124
- 31 - انظر المرجع نفسه، ص 125
- 32 - أثر القسبيات في النهوض بمستوى تدريسي اللغة العربية، مرجع مذكور سابقاً، ص 40
- 33 - د. عبد الرحمن الحاج صالح، أنماط الصياغة اللغوية الحضرية والقصرية الحليلية الحديثة، مجلة المجمع الجزائري للغة العربية، العدد 6 - الجزائر، 2007، ص 11
- 34 - د. مازن الوعر، المبررات القصرية والدلالية في القسبيات اللغوية الحديثة والقصرية، محاولة منهجية وتوضيحية على النحو العربي، مجلة القسبيات الحديثة للدراسات، 1986، ص 24
- 35 - د. عبد الرحمن الحاج صالح، أنماط الصياغة اللغوية الحضرية والقصرية الحليلية الحديثة، مرجع مذكور سابقاً، ص 12
- 36 - انظر صفحة 91، وما بعدها من كتاب Norm Chomsky Aspects de la theorie syntaxique Trad. Jean Claude Milner edition du seuil, Paris, 1971
- 37 - د. عبد الرحمن الحاج صالح، أنماط الصياغة اللغوية الحضرية، مذكور سابقاً، ص 14
- 38 - نفسه، ص 14
- 39 - د. عبد الرحمن الحاج صالح، أثر القسبيات في النهوض بمستوى تدريسي اللغة العربية، مرجع مذكور سابقاً، ص 27
- 40 - الحليّة هي رمز للتراث العربي الأصيل الذي يجمعه الخليل بن أحمد الفراهيدي ومن سار على نهجه من العلماء أمثال سيوريه وأبي علي الفريسي والزمخشري وابن جني وعبد القاهر الجرجاني وغيرهم، والحديث دالة على أن القصرية لا تقتضي بالضرورة أن تقدم الأصناف للبحث اللساني وخصوصاً ما يتعلق منها بتكوين اللغة
- 41 - د. عبد الرحمن الحاج صالح، أثر القسبيات في النهوض بمستوى تدريسي اللغة العربية، مرجع مذكور سابقاً، ص 27
- 42 - المرجع نفسه، ص 38
- 43 - المرجع نفسه، ص 38
- 44 - المرجع نفسه، ص 38
- 45 - د. عبد الرحمن الحاج صالح، الأسس العلمية لتدريس اللغة العربية، بحوث وتراجم في

الهوامش

- 1 - انظر cours de linguistique generale P 159 نفسه، ص 159
- 2 - نفسه، ص 159
- 3 - نفسه، ص 13
- 4 - د. عبد الرحمن الحاج صالح، سجل إلى علم اللسان الحديث (3)، مجلة القسبيات، معهد العلوم اللغوية والصوتية، المجلد 2، الجزء 2، الجزائر، 1971، ص 65
- 5 - انظر (C) Henri Favrod, La linguistique. Edma, Paris, 1978 P14
- 6 - انظر (G) Sioufi, Van raemdonck (D), 100 fiches pour comprendre la linguistique. Bamey, 1999، ص 1
- 7 - د. عبد الرحمن الحاج صالح، سجل إلى علم اللسان الحديث (3)، مجلة القسبيات، معهد العلوم اللغوية والصوتية، المجلد الثاني (1)، الجزائر، 1972، ص 24
- 8 - انظر (G) Sioufi, Van raemdonck (D)، مذكور سابقاً، ص 10
- 9 - د. يسمي طريف الفولي، حلقه المثلثية والواحية في التصور اللغوي الحديث عند برتراند رسل، مجلة عالم الفكر، المجلد 30، المحلّل الوحي للثقافة والسوي والادب، الكويت، 2000، ص 21
- 10 - انظر كتبه المذكور في هذه Ceres editions L'unus 1995 tome p66
- 11 - أنتم وصحة سنة 1919، وأعد لفترة مقدمة من برتراند رسل، انظر جمال حمود، فلسفة اللغة عند لودفيغ فيتغنشتاين، منشورات الاختلاف، الجزائر، سنة 2009، ص 27
- 12 - د. محمد مهران، دراسات في فلسفة اللغة، دار آية للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص 40
- 13 - د. محمد مهران، مرجع مذكور سابقاً، ص 40
- 14 - جمال حمود، فلسفة اللغة عند لودفيغ فيتغنشتاين، مذكور سابقاً، ص 293
- 15 - نفسه، ص 253
- 16 - نفسه، ص 257
- 17 - نفسه، ص 260
- 18 - نفسه، ص 160
- 19 - ترجمة إلى الفرنسية Giles Jane بعنوان Quand dire C'est faire Edition du seuil, Paris, 1970
- 20 - انظر J.L. Austin, Quand dire, c'est faire, (Introduction), P12
- 21 - انظر المرجع نفسه، ص 13
- 22 - انظر المرجع نفسه، ص 13
- 23 - انظر المرجع نفسه، ص 13
- 24 - د. محمد مهران، مرجع مذكور سابقاً، ص 171

الصياغة اللغوية الحاسوبية، مرجع مذكور سابقاً، ص 22

61 - مصلح لصفة في هذا التحليل من وصح د. عبد الرحمن الحاج صالح الذي أخذ عن الرضوي الاستراتيجي الذي اشتهر بشرحه لتكتلني ابن الحاج صالح "الناحية والكيفية"، وكان د. الحاج صالح قد نبه الى أهمية المصطلح في التحليل اللساني العربي

62 - انظر: عبد الرحمن الحاج صالح، الممارسة الخليلية الحديثة ومشاكل علاج العربية بالحاسوب، بحث منشور في كتابه بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، مذكور سابقاً، الجزء الأول، ص 242

63 - انظر الكتاب 50/2 و 57، (طبعة بولاق)
64 - انظر د. عبد الرحمن الحاج صالح، الممارسة الخليلية الحديثة ومشاكل علاج العربية بالحاسوب، بحث منشور في كتابه بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، الجزء الأول، مذكور سابقاً، ص 242

65 - المرجع نفسه، ص 249

66 - انظر د. عبد الرحمن الحاج صالح، الممارسة الخليلية الحديثة ومشاكل علاج العربية بالحاسوب، بحث منشور في كتابه المسكور سابقاً، الجزء الأول، مذكور سابقاً، ص 223

67 - الاسم هو الحل من العمل اللطفي، ومعناه اسم هذه الشبهة التركيبية، وليس هو بداية الجملة كما يعتقد البعض، انظر د. عبد الرحمن الحاج صالح، المرجع السابق نفسه، ص 223

68 - انظر د. عبد الرحمن الحاج صالح، النمو العربي والبنوية، مرجع مذكور سابقاً، ص 40

69 - الكتاب 41/1

70 - انظر، الفصلان: يتحقق محمد علي التجار، دار الكتب العربية، بيروت، لبنان، (د ت)، الجزء الأول، ص 184

71 - انظر د. عبد الرحمن الحاج صالح، الجملة في كتب سيوييه، بحث منشور في كتابه، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، الجزء الأول، مرجع مذكور سابقاً، ص 291

المراجع المعتمدة

أولاً: المراجع العربية

- 1 - ابن جني، تحقيق محمد علي التجار، دار الكتب العربية، الجزء الأول، بيروت، لبنان (د ت)
- 2 - جمال حموي، فلسفة اللغة عبد نوييه فتفتشتين، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2009
- 3 - سيوييه، كتاب سيوييه، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، وبإشراف سميرة طه بولاق، عالم الكتب، ط 1، بيروت، 1983

اللسانيات العربي، منشورات المجمع الجزائري للغة العربية، الجزء الأول، الجزائر، 1972، ص 163-164

46 - أنباء الرواة 258/2، نقلاً عن د. شوقي شويل، المنشور من الجمعية دار المعارف، ط 1، مصر، 1983، ص 34

47 - الكتاب 258/1

48 - الكتاب 43/1

49 - المفصّل، بمواقع الكلم في الكلام هو مدى تحليل لما يأتي قبلها وما يأتي بعده، والتسجّم معناه، وقد سماها أرفماني (أحد تلاميذ ابن الصراج المولود في 384 هـ) بصفة المواتع، ويدلّ ذلك في التلخيص العربية الحديثة م يسمى بالتوزيع Distribution غير المفهوم العربي لنوع وأصق لأنه يهتم بكيفية حدوث العناصر اللغوية من خلال موالده لا من خلال مجرد الألفاظ الفصحى التي تحتها، انظر د. عبد الرحمن الحاج صالح، أثر اللسانيات في النهوض بمسوى مدرسي اللغة العربية، مرجع مذكور سابقاً، ص 39

50 - المرجع نفسه، ص 40

51 - انظر المرجع نفسه، الهامش، ص 39

52 - د. عبد الرحمن الحاج صالح، أساس الصياغة اللغوية الحاسوبية، مذكور سابقاً، ص 23

53 - د. عبد الرحمن الحاج صالح، تحنيت اصول البحث في التراث اللغوي العلمي العربي، مجلة مجمع اللغة العربية، العدد الرابع، 2006، ص 32

54 - نفسه، ص 32

55 - د. عبد الرحمن الحاج صالح، قام الصياغة اللغوية الحاسوبية، مذكور سابقاً، ص 32

56 - د. عبد الرحمن الحاج صالح، الأسس العلمية لتصور تدريس اللغة العربية، مذكور سابقاً، ص 16

57 - د. عبد القادر المهدي، امروء، انفرية السنية والشعرية في التراث العربي من خلال المصنوع، الدار التونسية للنشر، ص 1، تونس، 1988، ص 28

58 - د. عبد الرحمن الحاج صالح، النحو العربي والبنوية، خاتمة القري والمجهي، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، الجزء الثاني، المجمع الجزائري للغة العربية، الجزائر، 2007، ص 43

59 - الكتاب 7/1 (مبعة بولاق)

60 - لمصنوية اللغوية في النظرية الخليلية الحديثة هي 1 الحروف الصوتية، 2 المواد الأصلية (الصيغ وهي الكلم المصنوعة)، 3- الكلم عموماً، 4- الفصص الاسمية (الاسم مع ما يحل عليه من زوائد)، والفصص الفعلية (الفعل مع ما يلزمه من صائر وحروف)، 5- محو يد الفصص، ويحل الى ((عامل - معول أول)) + ((معمر ش)) + محمض، انظر د. عبد الرحمن الحاج صالح،

- 15 - د. عبد القادر المهجري وجمادي حمود وعبد السلام المعدي، النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي من خلال النصوص، آثار التوسعية للنشر، ط1، تونس، 1988
- 16 - د. مزل الوعر، انحراف النحوي واللاإلزامية في السكتات النولينية والنحوية، محاولة سحره وبصيفه على النحو العربي، مجلة المصنابات، العدد، الجزائر، 1986
- 17 - د. محمد مهران، دراسات في فلسفة اللغة، دار بناء للنشر والتوزيع، القاهرة، 1998
- 18 - د. يمين طريف الخولي، جدلية المثالية والواقعية في القصور الأمولوجي للعلماء عبد برتراند راسل، مجلة علم الفكر، المجلد 30، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 2001

ثانياً: المراجع الأجنبية.

- 1- Austin (J.I): Quand dire, c'est faire. Induction. Giles Lanc, édition du seuil, Paris. 1994
- 2- Charles Henri Favrod, La linguistique. Paris 1978
- 3- Chomsky (Noam), Aspects de la théorie syntaxique, trad. Jean Claude Milner édition du seuil. Paris. 1971
- 4- Benveniste (E), Problèmes de linguistique générale, Éditions L'Arche. Tunis. 1995
- 5- Saussure (F.D), cours de linguistique générale, édition critique par ilio de mouvo, payothèque Paris 1983
- 6- Strouf (G), Van raemdonck (D), 100 fiches pour comprendre la linguistique Bréal. Rooney, 1999.

- 4 - د. شوقي ضيف، المدارس النحوية، دار المعارف، ط2، مصر، 1983
- 5 - د. عبد الرحمن الحاج صالح، مدخل إلى علم اللسان الحديث (4)، أثر اللسان في التهجيز بمستوى رسمي للغة العربية، مجلة اللسان، معهد العلوم اللسانية والصوتية، القاهرة، الجزائر، 1974/73
- 6 - د. عبد الرحمن الحاج صالح، مدخل إلى علم اللسان الحديث (2)، مجلة اللسان، معهد العلوم اللسانية والصوتية، المجلد (1)، الجزء (2)، الجزائر، 1971
- 7 - د. عبد الرحمن الحاج صالح، مدخل إلى علم اللسان الحديث (3)، مجلة اللسان، المجلد الثاني (1)، الجزائر، 1972
- 8 - د. عبد الرحمن الحاج صالح، الأسس العلمية لتطوير تدريس اللغة العربية، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، الجزء (1)، الجزائر، 2007
- 9 - د. عبد الرحمن الحاج صالح، المرسمة الحليلية الحديثة ومشكل علاج العربية بالخصوص، كتاب بحوث ودراسات في اللسان العربية، الجزء (1)، 2007 (مشتورات المجمع الجزائري للغة العربية)
- 10 - د. عبد الرحمن الحاج صالح، الجملة في كتب سيبويه، بحث منشور في كتابه، بحوث ودراسات في اللسان العربية، الجزء الأول، 2007
- 11 - د. عبد الرحمن الحاج صالح، المرسمة الحليلية الحديثة والدراسات اللسانية الحديثة في النصوص العربية، المراجع السابق، نفسه
- 12 - د. عبد الرحمن الحاج صالح، النحو العربي والنوعية، اختلافهما النظري والمنهجي، المراجع السابق، نفسه، الجزء (2)، الجزائر، 2007
- 13 - د. عبد الرحمن الحاج صالح، تحديث أصول البحث في التراث اللغوي العلمي العربي، مجلة مجمع اللغة العربية، العدد، الجزائر، 2006
- 14 - د. عبد الرحمن الحاج صالح، عمدة الصبغة اللغوية العاصوية، مجلة مجمع اللغة العربية، العدد، الجزائر، 2007

التجليات الأسطورية والرمزية لشخصية المسيح (في شعر عز الدين المناصرة)

□ وليد بو عديلة *

تمهيد:

لا يحد الشعراء - في رحلة البحث عن المسمو بشعرهم - ثير الرموز والأساطير كي تسمعهم وسمعي شوقهم العاطفي - الفكري، لذلك يصحون على التفرص والأحداث الطلع الأسطوري، لتكون ذات هوية حديثة تختلف عن الهوية الأصلية، وهي هوية ذات الانتماء الأسطوري، وقد يكون الرمز الموطف قديماً من الزمن القديم أو المعاصر، وعلى الشاعر أن يراعي التجربة المعاصرة والسباق الخاص عند توظيفه للرمز أو محاولة جعله موسطراً، "فالتجربة الشعرية بما لها من خصوصية في كل عمل شعري هي التي تستدعي الرمز القديم لكي تجد فيه التوزيع الكلي لما تحمله من عاطفة أو فكرة شعرية، وذلك عندما يكون الرمز المستخدم جديداً"⁽¹⁾.

محمداً منطلقاً من الواقع التاريخية والنصوص الدينية والبيئة اليومية، كذلك على الشاعر أن يحرص في بحثه عن الشخصيات التي يرتقي بها نحو الأسطورة، و"ينبغي أن يحمل هذه الشخصيات هي السباق الشعري ملامح الشخصي والعام، أو يخلو من الفرد والجمعي، فإن هي فقدت في السباق الشعري هذه القدرة فقد روجها الرمز، وفقدت - نتيجة لذلك - تأثيرها الشعري الممتد"⁽²⁾.

بحسب الشاعر قدي ينسب الأسطورة الجديدة إلى مهنة إبداعية عميقة تنفتح على ملامح معرفية

يعود الشاعر العربي المعاصر إلى الأساطير الشرقية واليونانية، كما قد يخلق أساطيره الخاصة ويبنى رموزه، وقد يجعل من بعض الشخصيات التاريخية شخصيات أسطورية، لكن يجب أن ينتج في توظيف الرمزية الأسطورية وأن ينسج الجمع بين رواه وعوطفه ودلالات الرمز الموطف، لأن سمي الشعر لكي يوسطر الشخصيات التاريخية أو الدينية أو الشعبية هو سمي مطلق من حافة الرأى أو أسئلته والشاعر / شخصيه، قبل أن يكون

* أستاذ جامعي في جامعة سكيكدة بالجزائر

الرمزية الأسطورية التي أعطتها المأسورة للمسيح في شعره

- المسيح، رمزية العداة والتصحية

يحصر المسيحية حضوراً مبرهاً في تاريخ المنطقة التي تجاورها الأرض الفلسطينية، وقد أخذ الشعراء من التراث المسيحي على اختلاف مرجعهم/ معتقدتهم الديني، وهذه الأساطير جعلت الشعر يزعم وينكس ويتغل بين مختلف الرؤى ويدفع الزراء إلى التأمل والبحث

وإنما حامل الفخرى عن المعاني التي أسفهاها شعراء فلسطين من المسيحية، فإن الموضوع ستقدم أجوبها، حيث "إن التراث المسيحي بما يتجلى منه من معاني الولادة المعجزة والصليب والعداء والتصحية والبحث فهو غني بالإلهامات والرموز الشعرية المتناغمة مع عذابات الفلسطيني وهومته وتضحياته، وتبدو صورة التناغم واضحة بين الفداي (المسيح) والفدائي (المقاتل الفلسطيني)؛ فكلاهما يصل ذروة العداة بالاستشهاد من أجل القضية والخلاص للآخرين"(5).

يسأل في هذا العلم كيف حصر المسيح في شعر الذين المأسورة؟، م هي الدلالات التي استغنىها حضوره للشعر؟ وهل اكتفى الشاعر يصوره وإحباره أم حور وغيره؟ وفي ظل هذه التساؤلات، يحول لنا أن نسأل عن تجليات توطيف المسيح من حيث قراءة الشاعر لراهن وطنه في الأحرار والجرار أو في شعر المقاومة والفعل؟

يحذر المأسورة التماهي في المسيح، ويوظفه في كثير من شعره، ولكنه يحرس على هذا التماهي بقوة في بعضه "قصيدة جهوية"، فهو يكرر اللفظة "فداً" والمسيح غير كامل جسد القسيده، ويبذل بالاعلان الشعري عن قراره خطير اتخذه عن قاعدة ذاتية

سأقدم حكماً ذاتياً، عن علي بلي

دون مقصدة أو تهديد أو تبرير

كالتفكير الجبلي الطافي، فلجاني

ثم تمتد كالقطعة في مؤالي(6)

ثم يكشف عن أسرارها الذاتية التي فاجأته وتحولت إلى موال يشده في كل مكان وأمام كل البشر

أنا... والمسيح

ولنا بمنطقة واحدة

فإذا لم يطر في الصباح جناحي

عنيك لن تنفض الريح

ثم تنضم جراح(7)

كثيرة، كما يعرف - يعني - الذاكرة والرائح، وتتفنن التشكيل الفني والإحالة الدلالية لكل التوظيفات الأسطورية الأصلية، لأنها توظيفات تساعد في بناء أسطوريته، وتقدم له العون في جعل وقايعه الغريبة خائفة بلبعث الإيماني/ الأسطوري، وفي جعل ثقته ترتفع في مزاج التعبير، مثل طريقه التعبير في قصص الأساطير البدائية، فيتحول الشعر هنا إلى رويد، وهو المفهوم الذي يقع عنه رواد الشعر العربي الحر(3).

إن الشاعر الذي يدخل في درب أسطورة الوقتح والتصنيف هو الشعر المبدع بالفعل؛ لأنه كل ذلك أحد توطيف الأسطورة الذاتية في شعره وحقق الأثر من روح العلة الشعرية لمواجهة علم لا شعر فيه، فإنه عندما يصنع أسطوره ويصنع أسطورة الرموز الشعرية والذبية والرومية يذهب بعيداً في رحلته نحو العوالم الشعرية والقصائد الروحية والتأملات الوجودية، فيصل إلى الوجد الشعري بعد أن يتحقق مزاجه الواقعي ونظم الأسطوري، وهذا يتحقق الاختلاف بين شاعر يقل للأساطير وأحد مبدع أو صانع بها

ولم يكنف الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة بوطيف الأساطير الأدبية هبطاً وإنما توجه إلى صلب الأسطورة أو تشكيل الأسطورة الجديد من خلال البحث في النصوص الدينية وهي التلويح والرموز الشعري، وهم الفخرى تجرته شعره بتحقير الكثير من التور - والمبر، وجعلته يجر نفسه خصوصية في سياق الحدائث الشعرية العربية، وكانت للزربة الفلسطينية هي شغلته التي تميز أسامه الطريق ونفع على أنه الشعر في الرموز والدلالات، فحجز أساطيره للحبيدة المتعاطفة مع رهن وطنه ومنه، كما عد لفره الرموز الدينية والفاربعية، وأحد يوسطرها ويرقي بها في توطيفات جميلة صمن وعي التجليات الأسطورية

لقد توجه الكثير من الشعراء المعاصرين إلى النصوص الدينية، واستخدموا منها الرموز في مختلف التجليات الدلالية، حيث استعانت تلك النصوص الشعراء وهتمت لهم ما يحتاجون من أفكار وجارب، بخاصة حول الموت والائتمك، وهي الموضوع التي حصر - في كثير من أساطير الأمم القديمة، وقد تكرر أسطورة الموت والائتمك في قصائد معاصره، وفي عصور ما قبله مختلفة، لأنها اتحدت المذبح الأصلية رموزاً، فكثرت حيزاً عن حقائق إنسانية مطلقة، فتكررت الرموز ذاتها في أساطير مختلف هها الأسماء وبعض الأحداث لفرصيه، لكنها جميعاً اتحدت ببناء واحداً وجسدت حقائق إنسانية واحدة(4)، وفي السطور القديمة ستوقف عدد

في شعر عر الدين المناصرة

التفكر والتأمل، فقد إيجاد الحلول والوصول إلى
الاتقاد للتأمل لهذه البشرية المحبوبة بالإنسان
والمعابد، ولا يصحح الأمر على معاناة الفلسطيني
في أرضه، وإنما هي معاناة إنسانية، فتكون
شخصية المسيح هي الحاملة للواء الهوم والآخران
التدنية، وهي التي تنص بدلالات الغذاء، وقد وجد
الشعراء المعاصرون "أصل صلب المسيح وهذا
للشعر كخبراً عن الخطية الكبرى يخدم هدفهم الفني
في الزمر إلى للصعبة الملتفة والغذاء النبيل، فلم
يتأثروا عن استخدام هذه الصورة بحسب الشعر عن
المعبد الديني" (9)، وهذا الاستخدام يلائم من خلاله
المناصرة مع شخصية المسيح في الأراضي ومفومة
"المجوس"، فهو من الشاعر هم أعداء أعداء
وتاريخه وأجداده، ومجوس المسيح هم أعداء
وسلطة الصلوة

لا يتوقف الشاعر في بحثه عن علامات
للمسيح مع الزمر الديني ويواصل شعر الأسطورة،
فلنستكشف في فهمها والمسيح عشوة جسديهما
وجيوش السؤل بمن في النبط بينهما، ولناشط
كيف يمتص الشاعر بكل رمزية تاريخية أو دينية
تصف له هجيرة وحقيقة الإعدام، ولتأمل هذا
اللقاء بين المصلوب والسؤل في جسد شعري وأهده
لكي يستطيع المناصرة فصيح الآخر/ العدو من
جبهه، وكشف ربه الأبراهيمي الفلسطيني ومناصرة
وصحبه (هي المناصرة التي تلاحق مصير
المسيح) من جهة أخرى

عندما نذهب بالتأويل بعيداً تكشف هامة
الشاعر في هذا الصياغ بين الزمان والحلم كما
نقرأ اتحاد العاصفة الذاتية مع الموت بأمانة
فلسطين، ويقال الشاعر/ المسيح يبحث عن التقدير
من دون أن يتراجع أو يحزن، ونقول إن يفرق في
الألم رغم أن "جيش" الظلام قد هزمت، لكن
الحياة مستعدة، وإن يبقى الموت قابعاً على الصدر
الإنسان - الأرض، لأن "المصلوب في كل زمن
ومكل بزعم انصاف حياته يعني دعوته وكلماته
وأحداث حياته قصة تروى لتؤثر في مصير
الشعوب ويصنع في غذاء الحياة، وبعد يتم البعث
للنار المصلوب" (10)، كما يتم البحث للشاعر الذي
بحق قلبه بيوحنا المقومة وتتحرك كل كلمات
شعره بخطر الأرض، فلا يرصق الشاعر/ المسيح
بغير دور المجد والحررة، وإن يمشي إلا في طريق
هكرته ومنزوعه المعاصر

يتفاعل المناصرة مع ذات المسيح، ويقال في
شعره قصة صلبة

أنا... والمسيح فذكي كل جاري هناك

المسيح فوفي الأيمن

شم رائحة فانتبه

هذه أولي علامات القرب الشعري/ الأسطوري
بين الشاعر والمسيح، وهي علامات أتينا من لحظة
الولادة ومن عمق الأرض (8)، بكل امتدادها
الخصري وتوابعها الملحمة، وتظل
لغاري يتقرب ما ميكنه الشاعر، وإذا كفت البداية
بهذه الجراء التي يامل الأرض والذين والأسطورة،
وتعزف من تحولات التواريخ والصوروث، طرأها
هما الشاعر البحث عن أصواء غير عربية القوطني
وتسبح خصه لشعري وهذا المسيح المخلص
الحاصل رسالة السماء لأرض تعاني من حصار
لنناحية الموت، فهذا سيق في باقي القصيدة وما
يحفي عنها الفكرى

بعبيل الشعر بين الإنسان والأفق الشمالي،
ويطالع الشاعر السماء من خلال كلمة وصورة،
وهو العنق الذي يرتقي على سلم الجحاح/ الجراء،
وهك سلاحي مشاهد الأسطورة وبحول الشعر التي
حوار مفتوح، مع كل ما هو رمزي منظم من
صيق الروي العائنه والتفسيرات المألوفة، ولا
تندهي رحله الشاعر الفلسطيني بحثاً عن الطلوع
والخلاص، وكى "جلماش" يعود مع "المسيح"،
كي يساعد المناصرة على الاقتراب من عوالم
الغداية الإلهية الجيدة، و"جلماش" صابر مراراً
من مرور الشكك الإنساني، ومصلب قصته حوفاً
مفتوحاً حول الشرط الإنساني، لقد سلخ الإلهة
ليجلب لنا سر الحياة ومضاج لمر الموت ومزى
الحيش في هذا الممر الصيق. أراد لنا تأكيد
لكي يفصح لك صدوق المعرفة، أما المسيح صابر
مراراً للانفعال من الموت إلى الأبد، ومن صيق
الألم إلى صمة الأمل، لذلك جد المناصرة بواسل
شوقه إلى التماهي وتلوح في المسيح

أنا... والمسيح

راعين. وضد المجوس

ه أنا... والمسيح

مشينا على الشوك

ثم المصامير

ثم جربنا وراء الخيول

وكانت وراني جيوش قمعول

نكر بأسلحتها الذهبية مثل للصوص

على ثلة المعندر

نتخف في الظهر كل للصوص

حينذاك هزمت وأطبق جيش الظلام

إلى الملحة الاجتماعية للشاعر والمسيح ولحدت
حلبنا على الأراضي ومن ثم الإرباط بالأرض
وبالمطبخ، مع ما في هذا الإرباط من اقتراب من
أعداء الإلهة بالنسبة للشاعر، وحمل للرسالة
المسيحية بقيمة للمسيح، فكل الأراضي يساعد على

إن مشقة ثم تفصيلها في الظلام
وإن الوشاة على النبع ينتظرون للقرار (11)
ثم يسئل إلى قصه جرحه ومشاهد الألم
الطسطنبي / الإسماعي
وكذي قد شقت

كثياب المسيح على التلوح
في ساعة الصلب والمعجزات
أنا منزل ظفوه ورثوا فرما
على أثار التلوح والمبشرات (12)

يريد الشاعر أن يسل على مدارك رعب
القصة / الرمز، وأن يعبر عن عف اللحظة التي
عاشها المسيح، وهذا يدفعه إلى ولوج ربه الظلام
ودنس الحيلة، فالمشقة الدنسية تنتظر بشوبه جسد
المسيح / القداسة، بل إن الشعر يذهب بعيداً في
كشف الحيلة الأسطورية فيحيث على صورة
الوشاة، ويتجه نحو الدرامية ويتجاوز العنانية،
"الوفاة والأمانة متفصلة للقداسة والوشاة،
ليكون المسيح مواجها لطرفين: طرف يحضر
المشقة وهو السلطة، وطرف يشي ويخون وهم
المنتظرون تنفيذ الإعدام، وليس من المصادفة
القرار الآن بالمسيح الرمز، حتى إذا كانت الآثا
فيها بعد مقطوعة الأخير، غير داخل في دائرة
الصراع، محاولة لتهنية حصوره في بيته حافلة
بالمساح المسموح (13)"، وعديم العلامة لنتقيه
الشاعر / المسيح في سياق نصي لا يحل الإحتلاف
بينهما، فيما يقر في الأسوي والأحلام، كما
يقتبل في العذبة والجراح، ويماهل عز مشهد
الأعداء الذين يلاحقهما ويردون حق طموحهما
نحو السعادة / التحرر، ولا يرى هنا بين سعادة
الاستغلال وحزير الأرض وبين سعادة الإعتلاف
من هو - العهد والتحرر من استبداد الظلم والحرية
نظر، في أجيل لوقا مشهد الصلب "فأقام
أيضاً بولاطس، وهو يرشد أن يطلق يهوذا،
فصرخوا قائلين أصليه، أصليه، هل لهم نالقة
فأي شر عمل ها، اني لم أجد به علة للموت، فلما
أؤنبه وأطفله، فكفوا يلحون بامسوات عليه
طلتين أن يصلب، هويت أصواتهم وأصوات
رؤساء الكهنة، فلم يولاطس أن يكون طلبتهم،
فلما لم لهم الذي طرح في السجن لأجل منه وقتل
الذي طلبوه وأسلم يسوع لمسيحهم (14)"، وتحقق
طموح الوشاة وم الصلب في مكن اسمه "الجلطة"
مع لصين، وذلك حسب رواية اثنين المصحين

والشاعر يامل مشهد الصلب ويطله شعرا،
ويمرج مسألة الطسطنبي مع المسيح، فكذلك قد
شقت كما شقت ثياب المسيح، وهذا العذاب
العمادي / الجسدي هو نتاج لصوت التعبير الذي
أطلق من الشاعر / المسيح، ومن ثمه فهو مقبل

إنساني يريد أن يوقف صوت القمعاء القديم كي يمنح
للسعادة ولحياة الأرض، ولي يترجم المسيح عن
صوته، لأنه "الكلمة والنتيجة الحتمية للتحرك إلى
النظام من خلال الروح، ذلك هو المركز العظيم
الذي يشع بالنظام في التاريخ كله" (15)، بحسب
الوعي المسيحي، لأن الله قد جسدت بصورة كاملة
في المسيح، وزعم هو - وممارسات الحرية والوشاة
في النتيجة هي الانتصار المسيحي الإلهاني على
الصلب، لأن المسيح / الحقبة المعنوية هو ملخص
اليسوعي، لا ملاك روح الله، وهي الروح التي تبدل
- عند المسيحي - لكل مؤمن بالمسيح ويشركه في
الوجود المعنوي بصفة مطلقة

وتتخلل "سزل الشاعر مع "جسد" المسيح
من خلال فعل زل الزما في الألهز، وتلك إشارة
أخرى إلى جسد الحيلة وعدم الفناء، كما به إشارة
إلى الأسمرار والتواصل وعدم الانقطاع، ويمكن
لغز في من ينشع في يوبه على كل أساطير البعث
من الزما وعدم الفناء الموت، وبعد دلالات
الحيلة والبعث في باقي القصيدة

تري: هل أجبته تخفك بالمرمات
يُخبئ بعض الصناديق تحت سلال العنب
ليوم... يقوم المسيح على التلة العالية
ليشرب من دعة الدالية
يفتح أبواب هذي الصناديق
في ليلة الانطلاق (16)

قد حصر الزمر الدمي الذي اختاره الشاعر
واستعمل بمرجعته في شكل شعره خاص
بالأفكر والتصورات التي لا يجعله غريباً عن
سباق النص أو سياق جربة الشعر، بل هو ليس
بالغريب عن السياق الطسطنبي المعاصر / اتاحت عن
الخلاص، كما أن طوبط الشاعر لمرم قد جعل
النص أكثر اعتقاداً على رمز الحياة، فكل مريم
عشتار اصرى بسح الأرض المصنوب وتساعد
الشاعر / المسيح في رحة التعبير والإصلاح،
هرميك الشاعر / الأرض والذاكرة "تسبيات
يعشتار التي تحمل على هيئة م من شأنه عادة
تصور، فتورن تخبئة الصناديق ليوم البعث
والمواجهه، مسهت في عثور عنصر التصدي /
المسيح / المكيف على سلاحه عد للثقي، أي أن
الرمز "مريم" هو رمز مساند للزم الأسطوري
المعند - المسيح (17)"

ينزق الشاعر عوده المسيح بكل ما حمله
مريم البعث / العودة

متى تأتي، متى تأتي، متى تأتي
تحرك هذه الأمة (18)

في شعره من الذين المعاصرة

هل أنت قميصي، كفتي، هل أنت شراب
الموجوع

فلمأذا أجبته، قومي ارتطبي من قلب
بموجع (21)

بعيداً عن النصوص الدينية حول فكرة الإناء/الخطبة التي يحملها المسيح رسالة افتداء البشرية منها أو فكرى بمصير الإله في الإنسان والصلب، فإن الشاعر هنا يوعي شعري وخطبة دينية وطموح جنلي رمزياً للمسيح، ثم أطلق في جبل "العداء" أسطورة، متفاعلاً مع أسطورة سمور، وهنا يتدخل الشعري بالديني والأسطوري، ولا ملام للخطوب/فلسطين من النوح في المسيح والأرتطال الوجودي من قلبه ومعها برباق الحياة ومعنى المقامه، فيكون قلبه (المحبوب - فلسطين) من قلبه (المسيح - المصلوب)، ف "تحميه المسيح سمحة وبل"، وفي هذه استشهاده عذاب وصحية، ولذلك نجد هذا الرمز اليسوعي يتكرر كثيراً في الشعر الفلسطيني المعاصر، لأنه رمز المعاناة والمصير، كما يعاتبه الفلسطيني في الدخول والخروج (22)، ومن ثمّة نجده - كذلك - بمرور في شعر المناصرة

انتظر مسيحي المصلوب

انتظر مسيحي المصلوب (23)

نغمي الروح أسيرة ما لم تدخل إلى "الجنة"، وإلى الجسد بقى معذباً ما لم يصلب، وفعل الصلب يزعج بالمصلوب الذي الفية الإنسانية التي لا يحترف بالحدود بين البشر، وعلى الفلسطيني أن يتحمل الضائكات لأجل هله ووطنه، والمناصرة بطل بسطور "المسيح المصلوب"، ومن ثمّ ينتظر المصائب والحياء، كي يتحول أرملة اليأس والصلب إلى أرملة الأمل والبهوض، وكما يكون هو ذاته الشاعر / المسيح الذي يعذب وطنه وبوجه العدو، وتلك ما أرادها الشعر العربي الذي وطن المصير، "إن حامي الشاعر الحديث مع المسيح ممثلاً بدوره لإنقاذ شعبه، جاعلاً من قصيدته رب جليلة تحضر الحياة فيها، لتعود من جديد نظراً، حالية في الشعر، وتحمل الخلاص للجميع" (24)، ولا شك أن الصهيوني المحتل هو الشر الملحق لفلسطين، وإن التعرّف منه هو الخلاص للإنسان الفلسطيني والأرضه، ولأن هذه الأرض تعاني من الظلم والاضطهاد وهي معاصرة بمباشرة التجويع/التفقير، فلا يستغرب لفردي هذا الحضور المكثف للمسيح في الشعر الفلسطيني عامة وشعر المناصرة خاصة

وبوظف الشاعر قصه المسيح عبساً بدياً بحقيقه أحد أنبائه ويكرهه (25)، ويجلي القصيدة بكون من الحوان، فالقصيدة بعنوان "خيانة"، يرأ

ويبحث عن الأجوبة التي تجيب عن أسئلة الصباغ والعداء أين يجلسون الأرض والإنسان في فلسطين

كم سيبقي من القهر، من حصّته، يا يسوع!!

أيها الرعوي الذي يركب الآن مهرته في الحقول

على راحته تاج شوك وسط النخيل

قل لنا كيف نمضي إذا طاف هذا الحرم!!

كيف تجلب مريم هذا المصاء حبيب الرضيع (19)

يربط أصل الانبعاث الكوني - الإنساني بالمسيح، فهو بأفاده يقدم الحياة المتجددة، لذلك تكثر أشواق انتظاره في صميم / وعي الإسفينة عند القدم، وهو في شعر المناصرة يحمل رمزاً للاعتداء من جديد، فلا بد على معنى جسد ولكن متحرك، فهو دالّ مضوح على إسهاءات الانبعاث والاستمرار، وقد رجع المناصرة - واقعاً صلبه في مدارج الأسطورة، مستفيداً من بعدها الرمزي الديني وتحوّلها إلى طابع أسطوري

بعد قهر يسوع، يتساءل الشاعر عن مصيره من هذا القهر* كما يتساءل عن إمكانية التعبير والانبعاث في ظل وجود / الحزن / الصهيوني* بل كيف يستطيع مريم / فلسطين / تحارب من الرضيع / الفلسطيني بمعناه الطويل الحياة* أيها أسئلة يتدخل فيها الشئل الأرواحي في فلسطين مع الشئل الديني - الأسطوري في قصة المسيح

يجب أن يكون - المسيح كي تعود معه الحياة، أنه لن يبقى في الموت بل سيبقى ليحيي العالم إلى مصيب والعدم إلى وجود، وممكن له قوة كس يوجه دلائل الموت والحروب، لأنها "تجد في المسيح التهايلات التي توجه إليها نشاطاً مع الذات المضطربة لقد قدم نفسه للموت لذلك قلته انتصر، ليس فقط على الخطيئة ولكن على جميع حذو - الوجود، لقد نصبح حبه كقوة أقوى من الموت، في موت جديده على المصلوب هي اكتشاف الحياة" (20)، وعلى الفلسطيني أن يعي ذلك، ليتحد من المقامه والمصالحة وسلاحه، ليكتسب حياة أهله، وأرضه، وعليه أن يبتاهي مع كل رموز الانبعاث من تصور النبي للمسيح، إلى غيرها في الذكوة الأسطورية والفلمبية وهي النصوص الشبيهة

في رحلة صعبة، من الموت (المصلوب) إلى الانبعاث والخلاص، مروراً بالعداء والتضحية، لكن الضرورة الإنسانية والإلهية تفرض على المصلوب، ويجب أن يتم التفاعل مع قلب المسيح لكل من يطمح إلى الخلاص / الحرية

معرفته مستطلب من القاري الانتقال من الوطن إلى الأمة

وزعم الحواقة على الموت مستتر ارجع إلى الأرض متنجها، فالمسيح يسجد - ويخلص هذه الأرض، والمناصرة ينظره كما ينظر إسرائيل في الأمل / الحرية في فلسطين، فهو "الأمل بالإنعاش بعد الموت، بالنور بعد الظلام، والشاعر يشعر عينا بزمة الحاضر الذي يهلك، المنيء بالحد والحراب والظلم، يخلق حلمه لوقت آخر، ساعيا إلى مشهد آخر" (29)، يكون الانتصار فيه للعادي الفلسطيني على موال الطريفة اليسوعية في التصديفة ثم الخلاص

يشير حضور المسيح في شعر المناصرة إلى معاناة فلسطين كما يشير إلى أحلام الفلسطيني في السعادة، وبينهما يعشق الشاعر دالات الصبر، الموت، الصلب، البحث ()

لا يحد المناصرة إلى مساهات تعبيرية كي يختصر لنا توطيعة لشخصية المسيح، فهو ينشئ الكثيف الدلالي والفكر التعبيري، هذه المسيح - هي الصبر - صابر على الأم الصلب، وهو منتهي شكوى الفصيل الذي يصلح - في كل مكان أو زمل - المرب في ميادين التحرير الوطني، وهو رمز صلب المحبة والحب، واقتلها في الطوب الإسماعيلية واقتلها الفصيل والنساء من جذور الأرض، ويظل الثبت منظر "عيسى قام قلم" وهكذا "تتهكم لغة التعبير الشعري عند المناصرة بين مرحلة شعرية وأخرى، هي حساسيتها المعنوية وخصوصية منظومتها المرشحة لفعل الخلق في الميادين الشعري، بلغة صمد الذي يسجد فيه الأداء التشكيلي الصوري إلى مزيد من التفكير واحترام الرواية والإسعاد عن الوحدات القليلة المعنوية" (30)

يحول المسيح في هذا الشعر إلى حليفه ربيبة - أسطورة به عهده في بناء الشكل الشعري ويحطه مسنونا لا يفتقر ومضارع المعاصرة ومجسداً التيه الفلسطيني، وهو الصافي بالحق إلى العبودية والتمسك بالثورة والماقومة، لشعور ربه الشاعر للمناصرة البيديج والأستور به باعتباره حبة مواصلة وتيسر ثابتة منطعة، وإذا كانت رسالة يسوع علقه (31)، على رسالة الشاعر - كذلك - يرتب أن تكون عليه، فهي تطلق من المحل إلى الكوني، وتبحث عن القيم الإنسانية العليا، لتتوحد فيها وتسمى لتحقيقها

لقد وجد الشاعر في المسيح نموذجاً الثوري الذي يريد أن يترك بالإنسان وأن يحد به ويمحبه المحبة والخلاص، ولكن بالقداء والأغلاب على السلف الواعد، والأغلاب على العبد القديم لن يتحقق سهولة، ولا بد من الصراع، لأن حركة

وعلمنا قلت لهم

اطمئنتكم من حمرة المشتاق

ومن جوار الخمر... والاشواق

يتكرر قبل طلوع الشمس في الأسواق (26)

يتحول المناصرة هنا إلى مشوح، يفتح الحيز والحب ويعرض للكران والحديقة، فهو يعرض نور المسيح ويحس حركته وأفعاله، كما يتواصل مع كل صديقه أو كبره في صحنه، وهذا المشهد بذاته لمشاهد أخرى، وبذاته لمعانيات فاقه بها الشاعر / المسيح

وقال لي: لو جارت الأفقار

عليك أن تكون مثقرا

وجاء يوم أصفر وحلك قليل

وعندها الكرنى

قل صياح الذئب في الحقول

سلمني مع الصباح للعدا (27)

إن التعبير هنا بالعمسة الدنيبة - الأسطورية الخاصة بالحياة هو وسيلة للتعبير عن الحرية الفكرية والعاطفية الشخصية والجماعية، وكأن الشاعر الفلسطيني بنجر هذه مخاضة لكل الحوبة في مختلف الأمكنة والأرصة، ويبحث المرح بين المذكره والرائع في العوالم النصفي، وما على لغة المرء أن تبحث عن الصحية والجلال، وعن الثقل والمقول، وعن الأسبق والحاضر، فليص الشعري يزعج نحو التلميح ويرفض التصريح

جاءنا تحلي قصه حياته المسيح من العوازل، ونوع في كامل القصيدة، عبر بفتيات التسمين والناسخ والصورة، ولم يجر الشاعر بشورها أو تعبيراً، كما لم يزعج نحو العوض في رويته

فمن الفعل إلى رد الفعل كانت رحلة هذه القصيدة مع المسيح، وزعم أن الفعل كان بحسناً ومجبة، هي الإنجيل فقد جاؤوا ليمسوه ويذروا من أزماسهم، وكأن الجميع كنه يحول في لمسه، فقد كانت تخرج منه قوة تثيرهم جميعاً (28)، على رد الفعل كل جينا وخيانة، فهل يحويا الشاعر على يومين وطيه، هل يوجها نحو حبات فرائع غير شعور به الأداة " وإذا كان يقصد ذلك، فمن هم الحوبة" هل هم في داخل فلسطين أو خارجها؟ هل هم أبناء هذه الأرض

تكرر الأسئلة التي تبحث عن الأجوبة، ولو لم يكن النص جليلاً - سائلاً لما فتح العزى كل هذه الأسئلة، لأن النص الصالح هو الذي يتحدى القاري ولا يعده امره في ظاهره، كما أنه هو النص الذي يختلف ويتنوع دالاته من قاري إلى آخر، ونحن هنا نحتاج إلى معرفة دينية، نلويح به سباسبية كي نستطيع اكتشاف "الآخر" رغم أن

في شعر عز الدين المناصرة

- (16) **ديفيد ووش** عصر ما بعد الأيديولوجية، ترجمة سلمية الشاسي، وطلعت ظهير، مكتبة منبولوجي، مصر، ط1، 1995، ص 254
- (17) **عز الدين المناصرة** حبيبته (عاشقة من رثاء المديت - 1990)، الأعمال الشعرية، ص 631
- (18) **أحمد خليفة**، التصوير البصري الأسطوري، ص 313
- (19) **عز الدين المناصرة**، الخروج من البحر الميت (1969)، الأعمال الشعرية، ص 216
- (21) **ديفيد ووش**، عصر ما بعد الأيديولوجية، ص 255
- (22) **عز الدين المناصرة**، قصر جرش كان حريماً (1977)، الأعمال الشعرية، ص 246
- (23) **ناصر توحش**، الرمز البدني في الشعر النبطي، دار الطليعة للنشر، الجزائر، 2004، ص 77
- (24) **عز الدين المناصرة**، لا أثنى بصر الوراق (1999)، الأعمال الشعرية، ص 850
- (25) **كامل فرحان صلتح**، الشعر والدين (فاعلية الرمز البدني المقيس في الشعر العربي)، دار الحداثة، لبنان، 2006، ص 323
- (26) **فخر انجيل لوقا**، 2٦، 55، 60
- (27) **عز الدين المناصرة**، يا عيب العليل (1968)، الأعمال الشعرية، ص 97
- (28) **عز الدين المناصرة**، يا عيب العليل (1968)، الأعمال الشعرية، ص 97
- (29) **انجيل لوقا** 6، 18 - 19
- (30) **كامل فرحان صلتح**، الشعر والدين (فاعلية الرمز البدني المقيس في الشعر العربي)، ص 334
- (٣١) **محمد صابر عبيد**، حركة التعبير الشعري (إذا ذُلت الثقة ومرايا الصورة في شعر عز الدين المناصرة)، دار مجدلاوي، عمان الأردن، ط1، 2006، ص 40

يسوع تريد تغيير المجتمع القديم مهتداً لإحلال المجتمع الجديد، ولكن الوصول إلى الخلاص والفلاح لا يكون إلا عبر جسر من قنعب والمعاناة قبل العودة والابتعاد

الهامش

- (1) **عز الدين إسماعيل**، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1978، ص 172
- (2) **المرجع نفسه**، ص 176
- (3) **انظر فلاح علال**، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الجدد، أحمد الكتب العرب، دمشق، سورية، 2005، ص 11٦، وما بعدها
- (4) **ريثا هوف**، أسطورة الموت والابتعاد في الشعر العربي الحديث، الموسسة العربية للترجمة والنشر، بيروت، ط1، 1978، ص 40
- (5) **سريه أبو يصل**، جدل الشعر وقثوره، ص 157
- (6) **عز الدين المناصرة**، رعب كدمية (1991)، الأعمال الشعرية، الموسسة العربية للترجمة والنشر، لبنان، ط1، 2005، ص 666
- (7) **المصدر نفسه**، ص 666
- (8) **لترسيح حول مكاني ميلاد المسيح**، انظر فرائس الصوايح، الوجه الآخر للمسيح، -أر علاء الدين، دمشق، سورية، ط1، 2004، ص 117 وما بعدها
- (9) **عز الدين المناصرة**، رعب كدمية (1991)، الأعمال الشعرية، ص 667
- (10) **أنس داود**، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص 252
- (11) **أنس داود**، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص 25
- (12) **عز الدين المناصرة**، حبيبته (عاشقة من رثاء المديت - 1990)، الأعمال الشعرية، ص 629
- (13) **المصدر نفسه**، ص 630
- (14) **أحمد خليفة**، التصوير البصري الأسطوري، ص 313
- (15) **عز الدين المناصرة**، غيبة من الزواجر والأصوات، دار مجدلاوي للثقافة، الأردن، 2006، ص 311
- (15) **انجيل لوقا** 23، 20، 25

كمجلس العزاء وافراً.. (بطاقات ملونة)

□ ربما خمر *

بطاقة أولى

أيتها الأسواق المظفرة
انفضي أبوابك التقهة عنا
واسمعي لعربات تجوال الأقدار..
بالمصير قليلاً... قليلاً فقط
نحو قلوبنا..
فنحن بحاجة إلى الفرصة الأخيرة
لتجمع همومنا المشقة على عتبات الأيام.

بطاقة ثانية

سمنما يقطتنا
أين أنت أيها الحاضر؟؟
أما زلت تشيع عند القادم؟
وتسعو خطام الماضي للراجل؟؟

أيها الليل الماهي بعيني فلسطين
بحر الينطور في حزنك
والشاهدين على دمارك
أما من فجر يسطع في سماه هذا الرمال؟؟
بحر المرتكور في أحلامنا
أما من فوضى جديدة ترتب يوماً؟؟
أو. أحلام أجمل لنعفسا للقادم؟

بطاقة ثالثة

حنثني عن جرحك قليلاً
ليس مهما أن يكون كالبحر عسفاً
أو كال موج عالياً
لأن سمه بحطوط جرح احثي!!

عجينة الإيمل لخمائر الروية
في اوزدة الأحلام
وانت علي رروب العفن
تتغالب أسئلة الأيام
اركع
اصعد
تنح عن الليل فالفجر أصحى
وطارت امرا اب العمام
كوف حل الشتاء من يدي
وحل مطر الكلام^{٩٢}
يا غلمة الحب هاهنا أنا
أحب من الصبا غلام
أسموه الهوى
وتارة لسله من غم الشوق كالخسام



حتثني عن جرحك قليلا
أهو كالمصمت هادي^{٩٣}
ليبحر صرخي على رورق الأهل
ليس مهما أن أعطي لبعاد الجرح
لأدرك هوية انتمله
إن كل طول من حظ الانواء فهو واضح
وإن كل أبعاد من المتجتمين فهو واضح
فسلاما على جرح بحجم معالم الأرض
حدثني عن جرح القدم
ليس مهما أن يكون وافر الذم
مجلس العراء
للتفتنص عيني لو حرك
وسوائها
وهذا الحداد



بطاقة رابعة

ها حيث السطور
تنتظر اصابع الأكلت المحبة
تهد الغثي الصمت الحري
وبيد الرقص الجميل
وتنتهي بكافيل عروب وراقا
هناك حيث القلب يفتح بجر نافذة للحب
تيكي من الانتظار البعيد
في مساجد العراق
وتركع كلماتنا حشية للحب
نخاف صدا الحروف وعفن الكلام
فتمضغ خبز أحلامنا وننالم



بطاقة خامسة

للمصمت بكهة الأهدوء
في لطيل الكلام

فتش للجدل الطويل
مدينة للمطر الجميل
كالهمس في انسي الشتاء
هكذا كفت ألوي، تطارها
سجل الموت تحرق القبور
ويبقى الدخان كالبحور
تلك أرواح عشاقهم يقطعها الحلم
- قالت في صمتها
وهل للمصمت كلام في لغات^{٩٤}
نثرت سربير الليل يعطاء الامل
وانتظرت
في البعد الآخر للقلب المكسر
رجل يرسم
غلاف الرواية الأولى للحب
وتبشير دعوة صلاة للرب
وهل في القلب اصق مهمما
رب بعيدة يبص الحب^{٩٥}

وعلم من الحدىس . وحتمى
 فأتنا لكتمال الخيال حين افتراضى
 وأنت ككفك لكتمال المرأة فى انعكاسى
 يشبهك حلم يحرق ليلى
 وهذا الخريف يتقصص لوى ولحى
 كلما كتمت عن رصيف المقوط حبيتى
 عاد الحريف يجر أنزلى للشحوب

بطاقة أخيرة

بعيداً عن أسلحة الكلام فيقيم
 أزرع الفلم حروفي في حقول عينيك
 ولرفع ييزرق فرحي الأول .
 ومفرداتي الأولى..
 في عمق اللغات المبلحة
 بين عمري وبينك فواصل

قلب يغني لو

بكي....

(ولد يغني في زحمة الموت)

□ خالد رغبت *

لولا غزال الموت بركن في عيوني
لم أكمل من نثر فوادي الصحراء
لولا باليكاء
برنت نساء من دماي وبالقاء
غللت ثلث من بقايا المثرة كالنرا
لولا لظاير الصحاب لما انحنيت بكبرياء
حتى ألقى وردها قلباً خفيفاً
في يدي تتشقق الدنيا قميصاً
من حفيفي بالفضيحة
كم أدري قرب اهزاني تجاعيدي جبلاً
حاضناً ملناً بجرحي
كم... ولور الأرض ينمو في دماي كي
يفتش عن مناف لي

عينا لديني مرة أخرى لأكبر دمي
قلبي على قلبي يصلي لي صلاة العنبي
لأرى وراي جثتي نحو جثتي كي اغني للعرج
والقلب مصباح يضيء لو أخرج
كم كنت أنتظر القسيمة كي مدى
تلك البناتي من ورق
أو تنص الأعداء من يسر أي بيضاء كالحرق
كم كنت امشي نحو جثتي كي اغني للعرج
واحكم
يماي تحصى خبز امواتي بلاداً تقصص
لم يبق في سنري دموع
كي احمل عن اظفار كم دمي
لم يبق في حلق صدى حرف

فأمري في قبب النمع
تسقط هي رسالاتي الجبهات بجثتي شوك
الخطايا
موف امشي حاملاً تلعة الصلائير
بحرسي صياغي في الدروب
كم مئة ظما منظر ممي
لئيدع (هاجري) بصفا دماي بيع رمر مها
لديني يا دروب
قرب الصدى
أو من حصي منعت خيول الروم من وطه
الهبوب

اذهب في حيدركم بلحي شكل مرثئي
 لتكبر أغنيات القهر شوكا في صبي
 سمعنا وكنت احبكم
 كم يا مرايا الروح كنت احبكم
 وخذت بعصي الحر من بعصي
 انبي شهداء بعصي
 دمعتي قلب القري
 بصيته سهوا
 سلة في رحمة النيا
 ولدانا
 ما حبر لو غيبت إلى شجعت بعثي المظلمين اليوم
 وحدي

طفل أنا
 ما حبر لو تبون اولفنا بكماني
 ومن صحك الشين
 حر انا بدماي حر في وحش
 لو يطوقني بحليه
 اعلقه شهيدني لو انا كنت الشهيد
 فلنا وصليا البحر للتعش الأخير
 أنا بقلبا للجمع اعمدة لهذي الأرض
 غمي يا دروب
 قلبي على قلبي يغني لو بكى
 لأرى وراي جنتي ارض العروب

شموس لمكتب عنبر

□ محمد المهدي *

في دربنا بين البيوت،
شوارع الشام القديمة،
كنتُ أسمع صوت تاريخ المدائن،
صوت الفلاس الخيول
تجهز درب الطويل إلى العصور،
لتوقظ التاريخ في أيلامه الأولى،
وما تركت بأنفس العيون ظلالها
فوق القصيدة والوشاح.
هذي دمشق الآن،
ضالعة للحكاية، سندیان الوقت خاتمها
لمجلى،
صوتها فوق الحجارة شرفة تمتد نحو
الضوء والانفاس،
ما قلته منقذ الكلام،
غماتها ما اشغلت فوق الدفاتر
من مسام يرتقي فيه السرير،
بعيد للأشياء نكهتها،

لترمي في صعد القول قنيتها،
واصوتاً يرب بحروفها لف الروارب الصغيرة،
والأصابع تفسح الحشب القديم على الأرضك
والدفوف،
وما تراهي في عيون البيت عاشقة الرياح
ليسير لها في ربوب الحب،
يكل -وزة الهجرت في أنشواقها نحو الجراح
تحتضن أن الإصبع الممشوق
يرسي دمه فوق الشيليك، التي أخذت عيون الضوء

وشهوة الرغبات في هذا الصباح
هذي دمشق الحب
يعلو صوتها فوق المدن والبدى،
ترتاح في عطر الورود،
حملها فوق البيوت توافر من الفادين
نحو اللؤلؤ والإشراق في روبا،
تمور الآن في وجد،

* شاعر من سورية، رئيس فرع اتحاد الكتاب العرب بدمشق.

هذي دمشق تجالسُ الفنايين في قصر الحكاية،
ما تقولُ في المكتب من عيون،
بفت حبرٍ يرتدي أصواتها،
ويسطرُ الأكوام فوق الظل مرتحاً بها،
حروج شعراً نحو ترتيب الحواصر والجناز
فكلُّ غم الكون يدج نحو مندة
تحيى سرها في رب سقفة،
تسمع صرخة الشعر * في ثغر الإنث
وقهوة الطرقت، ما قلته من سرٍّ سماح
ومن سماح إلا في هذه القصيدة*
كيف نحت ظلم قرب الحجرة،
قد تعلق درجها بلقاء،
حين يصير في حطب ويدخل مكتب الطير؟
سماح الآن ميني برقة شاعر،
تخضر في أصواته لغة الغول،
وشرة الكلمات حين يمشي صوت الإكوثة،
قد تجلي بالموسيقا والشراب
نمى القصيد وحشة
فلمسرت للكلمات فوق جموعه
وتساق الألبان المسقى في عروق الكرم
حتى لو ظل الدرب للصغير
إلى الفجع وأرندى نوح المواد
لكنها ودمشق في شباكها المغرور بالطين القنينة
قد أزال بعض جذر الدروب
كلية القنديل في لحظة قبل الموت
ولو صلا لغة القزهور إلى الحقل
فيلت الآن النياة ثجر من ملحها
نحو التفتح والذهول
وسماح ترسي ظلها فوق القصيدة هاهنا
تتر نحو الألق أسراب الحسم
يصير غيماً صوتها قربي
وتحصر المسافة والحقول
فكلُّ في أصواتها درب الكروم إلى الخمر
كثها روح الحكاية، تملأ الوديان أصواتاً
ليكلف الرعدة على الأغني صورة
ويصير في نيلهم سر الحلى
وشهوة الريح المسافر والتعب

وإن تحدثت لتتبع قفلة رحلت إلى كتب الحبيب
وقد تعرش فوقها ظل الكؤوس، تتلفد الأجساد
في هذا الزواج
هذي دمشق للدمع،
بنث الموشوشات على القصيص،
يطير من أنفقه ظل الحبيب إلى الحبيب،
ليعلنا جمذ الكواكب في الجناح
أحجارها جمر النهار
يقوس الطرقات نحو الزهر،
برج البيوت وملتها،
فبروح شعرٍ نحو ترتيب المكمل،
فكلُّ في غرطة الأحبب لسماء أو ظلالاً،
سالت شمرور،
فدنا التلوه، نسمه العشق، سنبله البقاء
وما تمشق في البهاج
هذي دمشق الوجد،
رعش البنث حين تساق الأمواج
هل حارقنا هذي أم الأبواب أخرى*
ثم تلبس حلتاً لا يعرف الغرياء مورته
ولا ظل الصبر إلى الزواج
هل في دمشق عابر التاريخ،
هي أفياتها درب الشموس تضيء معرفة
وأحلاماً، وشلماً للمرابا، شهوة الينبوع
خافية الزهور غموضها
هها الشيوخ، رسائل الشقاق
أصوات لأول صرخة للشعر عند نزار شاعر
الجميل،
وب تبقى من مسبل في دروب الحب في ظل
المكمل
هذي دمشق الآن، لورائق الرمان من القطار
والشوارع،
دمعة التاريخ ترسي هيكلًا لوحث به أعملاها
فوق الزملى،
فكلها فوق الدهور مسافة للسوء،
ترسي جمرها، لتعيق ركلى الأكوثة
فوق حلقها المسور بالحيور مسافة
لتكون منسة الفصول، ودرجها القصي في هذا
الحان

يكون من ضلع القصيدة وردة حمراء
قرب النهدي تكمّل لوحة الطرقات في هذا الشعاع إلى
الأكلحي
مزلّات ملقوداً بثلث التريب في أصواتها الأولى
وما تركت سماح من الكلام على الظهيرة،
حين فلقنا طريق صيق
فوقعت أشتت الأصبع
وهي تحمل فصلنا في ظلّ باب دمشق
لو في صورة الأبواب في تزيخه
لنكون هجرات الكمنجة في التامل والصداح.
ولأسمع الصوت القنلري الموه، كالرجاج
يزن في جرن المصور ودره نحو البلاد
ودمشق أين تكون قلت تريخها

في شعرك المنصب نهر مواد

2011/7/25

مكّنها قد جمعت كل القصائد حجة فوق الشعاع
طريقنا
لثلم من أيتها جرح العتب
هذي دمشق وبابها القضي
في باباته طيراً يفتي للمنهل
للقطة تمرّ نحو المباء والشجر المسافر في
القصيدة،
توقظ الشهوات في دنيا الطريق
يصير زرّ قميصها بوبة الأسرار
ترفع غيمها نحو الربيع،
تمازج الأكوام في فصل الحيلة
وعشيقها المسجوع في عطر الكووم على
العمور
جرار أحلامه، وشهوة ضمّها فوق العتب
ادعي يدك تهاول الأتقن في كفي.
ليعلن صوته هذا البعد
وقد تجلّى بالخير
لتفصي ليديه درسا يكمل الإتقاد في هذا
الصباح

من أناشيد الغيوم الزاجلة

(الى حنان التي تضحك حتى لا
تبكي)

□ خلدون رهو *

وصية...

حفر على جدار الكهف:
صديقني.. يقولون ان الشاعر "الحقيقي"
لا يحب الا نفسه..
لاجلك..
قررت ان اكون بعض شاعر
او أقل..
تفريق..
انني اناقص..
كثيراً اناقص..

في كسا ورق لم يلف الكتابة عليه
وانت تشردين الى قسيوس
كيف حبت الاديان في جييك؟
يا حبيبي
ماذا.. بعد اليوم
مفضل اصدقائنا الاقرباء ؟

حروف ..

بغثة

حمرت على جدار الكهف
احب الشعر
واكره الشعراء
تناقص
احلص
تناهي..
مشأ..
حتى تلتقي..

هديل

في آخر "الزاروب" ينظم للتدليل...

هذه الكفن
أوس الآن
هي المكان الوحيد
الذي يمكن أن أراك فيه

شهاد... ..

منذ "ثلاثين عاماً" كان وجه عتي يهر
حياء الصبايا
كفت لحيو في حضرة قومهم الجليل الخطا
والجهون
وكل حنوناً عتيق للمجة والانتظار
اسلق الرصاص على الجفاف
فأصب رسه ولم يطر
ومنذ "ثلاثين عاماً" مارلت أعبو
ومارلت عتي الوسيم
في كل ليلة .. ينتصر....

خيالة...!

فهر امس غبت على صدر دمشق
قلت سامحيني
حنك بتفكك
أحببت
فوسلت الشام ثلجا
وموقد حطب وبيدا
وغئت
حد غوطتي
حد جبلي قسيور
حد بهري بردي
ثوب رفاه
حدني حكما لها

بيل "كومة" من عسليل
وجنود وضابط وشهادة وحب
وصحراء
ابتليت بي
وابتليت بك

قبلة..

قلبك حبيبي الوحيد
صديقي الذي "مخ" الي "السعر برك"
نعم وحده كل يشبه ما في عيني من ماء
وأسرار
فيا امرأة من منديل
ويا قاة من مياه استقلت
إذا رايت قلبك في السلام
أو باعذك في دفتر أو غبار ثياب
إذا صادفك في بية تعلقة حليصة
سلمي لي عليه..
وإن شئت قلبيه وقلبيه وقلبيه

رويا..

هذه الكفن
تمشي معي
تنام معي
تستمع معي إلى الأغنيات
التي "تشلع القلب"
تخبي قلبي كي لا يختطفه الأصدقاء
تحميني من فصول الجور
يقولون
داب هيا
ككتب معي
أحسن أنها تحبي
تريندي

مريراً خفتي

عشتار...

لن أرمم لك عصفير مني.
لن أبوح بالمرار مياهي.
لن أخفي أمام وجهك عن شهداء امرتي.
لن احسبك عن أسهتي
مد رايتك
أنا ولد يتيم وأنت
ولدت عشتار الأمومة

جنون .

قلي كلمتي
لا تستحي
أنها راحة عينيك
حين انضمت للنو
مثل ليمونة مجبونة

فرت عسافير النهار

□ محمد الحس *

أسريت في ورق الفصول
لبست عبوتي شعة
عبرت
بالسرعة المصام
جميع احلام السهول
وتلكد الدرب الذي
ما بين جفني والندى
لم يبق الا
ان تكون قصائدنا
هذي الوحول!

ورأيت بهراً في الهوام
ولقد تذر فضة
صمت
يرن
كمعدن

عرسا وطول!

أسريت في ورق الفصول
بحر المرارة هائج
والصوت سلاخ حجول

شجر على طل الطريق
أصليخ
لعت عن الورق اللياص
ركست حلف غزالة

ولربما وصل الفواهب
الى كوكب جمعة
خرجت الي من الطلام
جميع اطراف الكرى
فهربت من اطيافها
ومسحت
في بحر الردى
وعدت
ايام الزمان جميعها

في ولجة الصوف الثريد

وكلّ يحرس غريتي قمر

ويمسقتي

إلى العمر الدهول^١

ومطرٌ من الأرض كنت دقتر^٢

رميت على صفحته الأيام

والأسماء

والأفعال

ثم تآكلت

سهب المدى الوردي

وانتهت على الركن الموعول^٣

ولطرت لِن النار ماء

استحم بها

وتعشى

برودة جمرها^٤

وأرى على ضوء الحرائق

ما تبقى

في جوار العمر من ظمأ

إلى تلك الظلال

تغلّ في قلبي صفاير النهار

إلى جداول ثرى

وكبرت.

أرغشت السنون أصلمي

لكنني سأعود ذات غد

لألقي نظرة

ظرب

ما زلت في ذلك المكان

بنس داك العمر

والسحر المندى

ربما جهرٌ معروف خطوتي

والنسي

سأمت آخر مرة

ما بين حومل والنحول^٥

ويكون حزنٌ لحرٍ يقي

ويلتهم السنية

تركّن للصور القريبة

حلقلات شرودها الوئلي

وتهوي في ركاب الضوء

في عدم على يلب النهار

تجيه كل كتائب الأمل المصد

لحقبة أخرى

على حيل الغبار

يكونُ جهرٌ ماؤم

يمشي على الأهاب

ما بين الحراق والحرب

عواصف

تلي

وتقطع الزمن

كعشة

وتتدحرج الأيام في طرقتها

مثل المليون^٦

أسريت في ورق العسول

فرايت لبطق الثرى

وسمت أفكار الحقول

نام الجحج

ولا تنام كلتي

وغدوت اسمح

لن تنام لوحدها

هي لم تد

تلك المنلة الصغيرة

اصبحت تمضي

إلى الأرض الأخيرة

في خيالات المجرات البعيدة

قلت يلزم

لن أكون أحبها

ورفضت أنصاف الحلول^٧

أشعلت روجي مرة

لتتبع نضج ذكري حبيب وحزن

لم يلزم
بعض الثرى بين الدحول غمومل

* قال الشاعر امرؤ القيس في مكنه الشهيرة

مليفتي
قمرٌ يهود ليبتك عند الصباح
ولحتفي
ببراءة الحزن المسمى
عدما
تنتثر اللحظات
في صمت الشوارع
مثل أوراق الخريف
سلسوي
يوماً على عرش الكعبة
كنتُ يوماً
قلب حشرجتين
أو أدنى من الأرض الغراب
ومن بلاد
كم تجيء
بريها البدوي مادية
وتوقطني
على لهب السلا
كنت أشت
من رمة الوقت ابية
ولطص
من حشود الأتزع الموتى
إلى بلبي
من الورق المقوى
في خيال قصيدة

من صفح حشرجة
ألق على ثراء جلع
وعلى فضاء لقطته الريح
ذاهية
إلى احلامها
ليكون مرجاً ما أرى؟
ليكون شجر علقاً
في رقة الأنواء
أم غيماً
يحط على الثرى
أم حفرة منطقت بها الأيام هاربة
كالاحلام الحقول^{١٤}

وعجبت من حمر الشجي

طعم اللبيب يشدني!
ورجعت أسأل عن هو لك
بحيط بي ما يشبه الاحلام
تكني مثل أسراب المنونو
من كواكب عدو
لكن أعمدة الزمان تشقت
ويزبي
هد الميول!

قلبي المكبل بالظلال
اصابع بحر مرصة
ما باله حمل الأمّة
ذلك العر
الجهول؟

فرت عصافير النهار
ازعها
هد البياض بمعرق!
أحصي
بحيرة معدم
كم جمعة بقيت لدي؟
تبدت تلك الينادر
ما الذي لم الذروب إلى الحديق
ما الذي جعل المدينة
تختفي؟

وعجبت من حمر الشجي
فحسبت أنني جمعة
بدمب صوبي في الفضاء
إلى بهليات المدى
جمع الصباح نجومه
مثل الحراب
وساقها فجر
إلى المرعى البعيد
وصاح بي
حتى تمزق صوته
صاقله ماذا يقول^{١٥}

من تحبها القصيدة
في مروج غمام

فانصعت أبواب الجهل

عبرت ألف سيدة

مفدى عليها في المراء

ولا تحول ولا تروا

مكتفراً أصل المباح دائماً

وتنوب عني في المراء

دونز

ومثلز

أقرب المدن

ومساحة فوق الجدران

كثمة

خطوي هنا

مبشراً بين المملام

وما ارث

على مسافة

أنة

أيلول أحلى هكذا

تقف الخراب في الصب

يوسها ورق تطاير في الدروب

ويحتفي

صمت المكمل

بوخسة أولية

ظلي بخلاف

محتا

من حيث تفتل الخصاص

بقفي أثر البشر

في سماء قصصتي الأولى

ويبأى

لا يظل من الزمان

سوى فرائش غلق

بصطاده شجن عجول

وحدي

أحذق

في رما الوقت

يملاً لوعتي

تبع من لحن القديم

عبرت أونية الخيل

على حطام من رجاج العمر

كل الليل مبتنا

يلوجر القيل

بالسما

إذا استدرت

كي تصير نجومها لجا

نثوت

على رؤوس أصابعي

ورأيت عطاء الأول!!

ماذا تبقى للكلام

سوى للتكرار بالركام؟

سوى للتشرد فوق أرضعة المرافى

واقظار بولش تكي

من الحلم البخل

وتحمل الرمس الجميل

إلى الحراب والطلول"

صمت

أرث

كمعت

ثمر الكلية بالصح

بحر المراءة هانج

والصوت ملاح حجل

ومكرت من حمر الشجي

فصوت او من بالحلول""

وبخت من

بهذي الكلام

إلى المعنى في الظلام

بخت أكثر من رسول"

وهتعت بالرمس قدي

إلى المحال بعنه إلى نلتقي

هههه

يمكنك الصعود إلى

في هذا المكمل

وليس يمكنني النزول!!



هذا الذي سميتُ (إلى روح محمود درويش.. دائماً)

□ عبد المطلب محمود *

كيف اكتفيت من الحضور، ركبته أزمئة
الغياب، ارتحت في شجر القصائد، نمت
في وديان روحك وارتضيت الاستكفاة في
صحائفك التي طويت،
وكيف تركت أبقت المنون ولم تفل: إني
سامضي في "غرائب" الصدى؟
كم خفت - يوم شجرت حد الموت - من
جيشل صبرك،
ثم اذ ودعتني، أودعت في صبيح خزنك
فبك، زحمت محذفاً في من تجفع رائياً أو
بلكيا، حتى صبيحتك سوف تخلق اعتذراً
قبل أن تلقى بنفسك في جحيم قصيدة
أخرى، ولا تأتي إلى (ربما) قلبي ما غدت
تذكرها - كذا أخبرني - قبل الفلاحة في
مجاهل قلبك النحل...

أعز للروح البقية من بقاياك التي لبقت،
"ما للريح والصحف - القصائد" لا شج
"ما للصديق - القلب يظن من شرايين القى
الشجر المطرد من عصفير الجوى،
المتفرج الروح مند احتار - خوف ظوبه - مبر
الرى" لا شج
لما لبقت على سواك البوق والمطح الذي يطو به
(يافا) طول صررك^{١٤}
أو لم تكن انت الذي سميت أحجار المنافي أمة
وحبكتها في زحم صررك^{١٥}
لما^{١٦}
للم^{١٧}

"هل اتعبت نفسك يا أحمى للمرة الأولى"
من هذا الذي اتعبت غيري في انفلت^{١٨}
"ما الذي أبقيت للأفلاك في مسررك عبر سرير
أنك الغريبة"
أيها الـ (محمود) كيف تصير درويشاً يُعلق -
حين يدفعه الصجر -
حجزاً بـ (بروة) أو حبيباً في (الجليل) ولا
تسمى من تسمى^{١٩}
غدر المدى غدر المدى
صاح الغراب صباح اسفلت الحجر
غدر التراب قصم في بعض الجواريز القديمة
صفحتين قديمتين،

لم تُرَدُّ لي تفهم الباقي من "الطوفان"!!
 أنت صجرت من "لا شيء" قبل تجمع "الأنبياء"
 في الأسماء،

حلت المستهى انى من "الطوفان" رُحِت - كذا بدا
 لم تحترني - تُعَذِّبُ بقية الصفحات، مبهوكا، إلى
 ذيلك الحظا المقيم الد - لم يسم - كذا بدا لم
 تحترني او تحترني - لتستريح من العناء!
 لا ظل يد رحيل قلبك عنك،

أبحث عن قتي ما تعب الحظا المقيم بقية صفحاته
 الأولى، ولا ترى به شجر التمتع بالمرابن الذين
 تذكأوا من حوله،

لأعد ما انحوا من الأشغال - قبل تمجر العبوات -
 أو قبل الحجاب

إلى مدانيتها الرحبية

وأصبح من بين الذي تذكأوا

- يا ايها الدويش لا تذهب بعيدا في الرجاء!

كل الدروب إلى (الخاليل) توزعت في ستريس
 "العيلري" الأسفكاه

أما إلى (بغداد).

عُدرا، لوس من (بغداد) في الصحن القديمة
 والجنيد،

ليس من (بغداد) إلا في فطارنا المربية!!

ولم ١٢

ومذا ١٣

كلها ١٤

كل من كل الصدى، غيب الردى، قبل لتتألق
 من "بر اوي" الروح نحو جر من الملكوت،
 حتى بر (يافا) و (الخاليل) إلى التي أويت
 في كلمت شعرك!١٥

والآن ١٥

مذا الآن!١٦

ما معنى المعنى في غيبك او حصورك!١٧

ما الذي بقي لك "البكول" من أحلام صورك!١٨

من ذا سيلكاه "حصلك" دور سرج نحو
 قيرك!١٩

أو من سيلكاهي إليك اد تجلوزي جنمي بين
 'عوات' مغيلا، محسنة، مجهزة، موزعة على
 أسمائنا الأولى، وشباب 'مفخرة'، مصنعة،
 محتلة، ممتدة بأسماء القتل قبل "طوفان"
 الثعلب!٢٠

أو من "ما ١٢ ما الذي ١٣ ماذا ١٤

لماذا ١٥"

أنت لم تبدأ سواك،

لم تقل ما يسعى،

لم تكن ما المعنى الذي يعني!٢١

وما المعنى الذي يخو!!

ولم "تستغف"هم!!

رؤى وشاشات ..

□ عماد الحبيدي *

وعد: هكذا كان وعدا لنا
أن تكون السحابة
هلم الريح والرياح
وظن الحب والعاشقين
يزرعون السراب والياسمين
وربيع القصون
تصوير: صورت كل شيء
لم يبق إلا صورة
كيف أعزى الغلبة
المسحورة
أرفقها ابقونة
للنار للطوفان للجحيم
وصية مننوره

• ومن يستلقي كالطوطم
وأنا في وجه الريح سواي
وحقول المروج والمختم
تكتأ الأرض
وتفر القراص
نقي
تمتصروخ كالارال
وأفاني في صخب الطوفان
أجنو لتطاول كالليلاب
أدعو لن بار من الموت
دعنا دعنا
دعنا دعنا
من غير رغبة أو حرث
دعنا يكتب هجم الريح
وريح الأرض
هجر هاجر وريح الأرض والمدائن
تجسر الأنبياء

دوحة هدم الطبيعة
أبهلها تمصي إلى سواها
الرحب
ورجح لتسبحها وصنائه
هذه الطل والمياه والماء
من سريرة واجده
• وجاء رجل من كهوف يسمي
قال ما خطب هذي المدينة
كانت راحة لربها حاتمة
لم يكن هذا الكفر
هذا القصر الأحمر
كاتب السماء لحافا مطرزة بالنجوم
والجلم تدور حول بعصها
كحبات المسحة

* شاعر من سورية.

حارون يُحدِثنا في محار
من الزهم
أو قد تكبر رهيقا جديدا
بحول الرافق
ولكنها فتور
هَذَا إلى العاص
تبعث عنها
توصني على ندي سحابة ونمعه
وعلمي لذة التكو
وانطبيس نمنعه
• قبل حينما كنت خارج الإنسنة
والماء ولا قبل أو بعد لي
ولا إيقاع
أو خروف أضنها إتهلتي
لجوي من مبرها الأثر والبدء
أقبل الفشاع الذي يمكن الماء
والقار بظلي
وكتفي مصادلات وجودي
وغدا المشايخ أكام ورن
لعلينا بعني الألوان من غير سم
وتلهم مع الأطفال
وسكننا النهر فائز في شرعنا
حل حسنة وطنه
واسمعتا للجدى
للنور للعل
تحكي مصيهاها
وتحكي قصاياتها
وأشقتنا فروق الأشياء
هيا شجرة أنت
العليلة هذا القبول
ويا منير اتبع
وصم لوفونا

حل بها ومزق واستبح
ين شيب وأخترق
وإبر منتف
كل حيث ما عرفت
وكل شيء قال لي
دعالي
دوري الأرض دائره
الشماء دائره
الارتيف دائره
دوران ولا فرق بين الحياة والموت
فامحذ أي هي الدوير
كلها سوف تحتويك قليلا
ودرميك
ولا تقدر أن لا تسافر
أسطورة
كل كما شامت الأساطير أسطورة
وقف على سا فوق طرودة
ومن الأصابع
باركا بسنك الأخضر
في دعير الشمس المصينه
• الموج
موج بحر من قف
والأ مسيح من ورق
ورسمت امر عني
على عرش الملق
من أين؟
من أين تبتدي للبحر
حرجها الجئر
من أين الحبة غوم
هذه لحظة الهبوط
إلى العاص
في العاص لؤلؤة
ثراها هي التورئة البده
والثورة اللحظة الرائحة
أم ثراها

من وجهة نظر البحر

الكلمات بتعرض لأقوى أنواع الاستهزاء المعسوي..
وما أسهل أن يتهم بأن أحداً ما يكتب لهس..
قلت للبحر... عى وشاية صحتهم

□ قمر صبري الحاسم *

طفقت بفزكتها الأملكن
واستلثت في شئو حلقه
مذ كان ينفذ عن غيبي الوقت،
بمسح طعنة عن وجه قلبي، ثم
بظن بي كراحدة
أعدت كل زاد الضوق
الا الخلم... جف
لا ليمس فنب البحر، أو فنبى ولا
نذب الفصافد
سوف أرجع، قلت في إحدى القصائد:
"سوف تبقى ألف علم"
بل ستبقى ألف ألف

حين اقتربت الموج هلال
جوقة البحر استعنت للسام
وكنت اسمع صوت "عزف"
في صدى الأمواج ممترجاً "ينعا"
صفت على الرمل البطريق الصغير
— مثل رتل عسكري — بعصها
وتحية لي
كلما اقتربت إلى كينونتي الأمواج
صفت التوارى،
ثم طارت في العصار قافراً

متحوراً صبحكها من المعنى، ويجنر
لن أعود بها إلى شطبي
سناً طويل الجرح
إن بلثة بالبحر حفا
كل الصباح فريسة البرد الشديد
فلت أصل كي أكون بمعزدي
أو وقع صمت الناس
في خلجات صئر البحر خفا

هبت كلاب البحر
 تليس زبها الزسعي
 ترشقي بملح البحر
 من صفيق لم يتلاقي
 صعد يطلى شوقه لتحسي
 وبصوت جثيق وحن
 يتلو قصيد ليهني
 من نصفها الأعلى، ويكمل
 نصفها المجروح صف
 من وقع تحريك الزعاقب
 حين ألت رقصة الأحلام
 أسمع ملوثة التهاب
 الموج هانت روحه
 ولكي تمر خلاله من ثقب دائرة
 - كما في الميراث -
 عكس الرياح لم
 يند المراكب مثل جمهور غفير
 حول سنن البحر
 حيث الصوت مثل صمته دوز المهرج
 أجمل البجمات هلت ما كتبت
 عن البحيرة،
 ثم مثلت الجريدة نور عائق
 أثاروا شبهة عن عتقها للبحر
 لخطا، في زواياها المياه

لكي تدافع عن متاهلها
 اسفل حلقها في الرد علف
 عكس الفروب على المياه قصدي،
 قبت كل حروفها
 صوء يميز الماء حف
 ما كنت قوي ان أعكر صفو مرحته
 بما قيل
 استنار محبتي عد العلب
 "لم اعتككت عن الحصور"
 الصمت شم
 ها ظل وجه البحر مكتبا
 لاني قلت للأموح
 كيف تكلموا عن عشقا بالشر
 اسفل حمة
 ومضى يقلب جرحه
 للبر ان تحرقه
 ويصرب في المدى
 كما يكف
 حين استدرت الى البلاد
 رأيت ابيّة من الكتب التي
 أبطأها هربو، من الصفحات
 حين النقد سفهم وطغ

بستان العارفين!

□ حباب بدوي *

- 1 -

كنت وحدي
في مهب الريح
اقتات بقايا ما اعتراني
من خطامي!

- 2 -

هذه كلك تغريني
فاروي من ينابيع شرودي
ما تراءى في دروبي
من صحارى
ينزف الرمل على شطئنها
في كل يوم.
زهرة او رفرنين

وايتل وجه الصبح
من حرب على رويك
غامت في تتلي دسطين

- 4 -

صرخة* أواء تكوي
يمداها و صداها!
صرخة*

كم جرحت صدري
و كم أواء

- 3 -

تعب العسر
من الترحل

يا دهر اجيني
ما لك الا؟

تعطي نور دربي
بظلام الصمت
غامت في ثناياك الرزى

* صدر لها ضمن منشورات اتحاد الكتاب العرب ديوان لا بد
من غار نور

تكري ليبيض الأوراق

تشكو قهر دهر

كم أحاف

أبوح بالمشكور

في جرة عمري

أبها فحست

و داعت

فدرت نديا وجودي

ما بصوتي من أنين!

- 5 -

يا منين الأبوح

دكي فوق شباك جموح في خيالي

لوحى بالورق المجروح شوقاً وكلاماً

يا مناديل قصيدي

إن مري مطمئن

لي كتاب المارقين!

- 6 -

إبني تحبي

من المشي على حد مكالين المعالي

وغباري في حقول الوقت

يجتاح غباري!
غير لي لم أسلم راية للشوق
لعر صان صغيق
مركبي ملغص مع الموج
له في طلمة العبر رفيق
يا "صباح الخير" أكلوها نثيداً
من حياضي في دملري
يا شطاليا غريبي طال عثاري!
سوف أبني من صلوعي
ملها يمشح بعسي
علماً وسع جواها
علماً وسع طموحي
وعادي واسطباري
عزة القمعر تكاري
ما تنهأي من مرأيا ألياس
في وجه انكساري
كم سلبو في غد
للنور ما شاء قصفي!
كم أرى في ليلتي
وع بهاري!
ليد بيساه تلقى في أنشيدتي
مياماً مطمئناً
صاع يستقي وداداً
حان وقت للجني
يملاً صيفي
بملايل من ثماري!

حديقة الانقاص

□ إبراهيم الحراي *

ستخرج من قصيدتك الأخيرة نجمة
وربما حاضبة
وجانحة
وقذرسون
ثابت مثل ماء القنبر
فرائشت
واشباح
عراء نائمون على بساط القبح
جلجلة
وبانحة
وكوكبة من الضراء يستعرون غيظاً من
قصيدتك الأخيرة
يصطفون النفي
يصطفون كالأبولو
ينتظرون

ولي ما عرق الأصداء
لي جر
سهب
أقحور مترق يمتد بين الليل
والشفا
ولي أفلاك
ولي في البيت قرعة
وقلعة
ستحملني أينما في مديح اليأس
أحملها عصا العميل
ولي نسر العجيبة، سر زهونه
ولي ليل العواية، وردة الانقاص
لي فيه اللجاجة

في ليل القصيدة
كالمسبى
ثم
يصرفون

ولي شعث بهذا البيت
لي شعث بميزته
ولي شعث باسماء به تلهو بلو عتها
ولي شجر على الحفور
لي شعث وأملأف، ولي بهز
صاحمة إلى قلبي
ليسكة

عقّة المحروم

لي حمى اليتيم بلول يشته

ولي أرض الطيور أو الدجور

ولي هذه الصغرى السادر الملعون

ولي هذه الطليق

الشاعر المعقون بالشكوى

ولي البلوى

ولي نساء الحديقة حين تركن وردة

المنافاة

بين

يدي

عارية

ولا استغر المنافاة

ولي موتى

ولي ما يشبه الموتى

ولي أحياء

أو ما يشبه الأحياء

ولي قتلى هنا وهناك

ولا شيء بل على غير جزرتي

تراني سالحا للموت *

قد تغير الأشياء

لكن الذي يبقى هنا في الصمت

ثدركه جزائره

ويدركه صرير الوقت مصمولا على

الأكتاف

ها تستثمر السموات، سيماء بعد مبع،

حكمة الخيل

توسمت القصيدة

فالمكان عديم فائدة إذا فسد

المكان *

سأحمل مية البلوى على كاهلي

وأهتف

يا إلهي

كم تحملت الصغية مية

من شبح يلطردني

إلى شبح يلطردني

كفني لم لكن الإله

إلهي

يا إله الناس

ليس لدي ما يكفي من الأحزان

كي لوثة

أعني

إب بي عشتا ويلمدي ها طيرت

إلى رمة الثقلين

إلى امرأة

نظم شهوتي كالغضب

فاسترسي صلاتها

وأتيها إلى مام وتتبعني

وتذهب في اتين حلفت لليل

تذهب بي

أعطي للأبيل سر شهوتي

سأترك شهوتي في الباب

بيل الفط، تقعي حلب عصب ولا تصل،

ولا تصل الملامة ملثما وصل

ذليل الخوف

صل طريقه في الدرب

هل بهص الذي يحيا لأكله

وهل بهص الذي يحيا ليقتلي

تقول لي القصيدة

ما يقول النهر للأنجار

لا تدفع بفسك نحو هاويتي

هاوية الوقوف على حواف المكن

هاوية تدري تعسا بالحواف

لا تباد

ستكتشف القصيدة سر كبتها

وتتركه يرتب همه لليل

يقح في السماء نوافد الخلال

تستدعي العجيبة رغبة في الشعر

كفني وردة نمو، ها، في الزمل

تتدني في المراب طيور وحشيتها

لم أغلق طريقاً سالكا في اليم
 لم أؤمن موسى جبر على جبر
 ولم أمش بلا كلاله على ظلي صغير هذه
 للزلزال
 مثلي مثل هي الريح
 لذهب غلما
 واعو.. مثل الريح، مرتبكا إلى بيت
 للعواصف
 أطرق الأبواب
 كي تعصى بي الأبواب
 نحو خيالة تراخ في ميراثها

أنا رجل الملامة كلها
 أمسي إلى صدى المكان منصرجا
 بقصيدتي
 ولوزع السطى، على عاتبي،
 لأقول للأسلاف
 لا تترثوا في الشعر
 لا تروثوا بسلطانا لا تسمعوا الشعراء
 يمتدحون كلب الوقت
 أو يهجون كلبا يبيع الأعراب!
 لا تروثوا
 سوى ما ورث السمطاء من أحكام

ستخرج من قصيدتك الأخيرة نجمة
 وعواء جامعة
 وعصاة
 ومموسوس،
 اسلاف، وحلاف،
 إنث مثل قيط الصيف
 شياخ
 وهجرات
 غراء يعمون على بسلط الله
 فاحمة
 وثقفة
 ومعمعة من السفهاء يستهزون غيظاً من

أنا
 لم أغلق الأبواب
 لم أفتح طريقاً يابساً في اليم
 أنا ابن الصفات المنبع
 تقلى لتتعم بالفنيمة يا وريث
 الطير!
 لو جرحت يدك مواسم العاقول
 لو مر العرائد هدية لرننت عي
 وحملت أسرار الشكيمة، توهم للتحنن،
 تحت سقفة الكتمان
 جئت إلى القصيدة، منهكا
 تمشي على وهي
 كل بك المسمرة سيء
 فصير موتلي
 يبتكران وقتاً كهذا شامت جيداً لله
 أدت تركتي وحدي، هنا للظن
 للأشجار يابسة
 وللغنى
 وللأسل
 لا أهل
 ولا وطن
 عراء يعمون على رصيف القمح
 لا راع
 ولا راع
 ولا راع
 مراث
 قبرت الحزن
 لمحتان تبتكران غيماً للقصيدة
 تمطران الورن والصلوى
 وتشتعلان، من وقت إلى وقت، كما
 شاءت طلالة
 هلبا
 تتنقصلي
 وتذهب إلى ميعاد الروح
 من طين الكلية تصعل منزل الشعراء
 نحلبها من الأوصاف ما يكفي
 لأن نستدرج الشعراء للأوصاف
 أنا لم أفتح الأبواب

منهذه - اليمن
2009

قصيدتي الأخيرة
يُشعرني الغب
يستلحقني كثر كراج
يتشرون في ليل الحطايا كالبنايا
ثم
يتجبرأ

□□

صباحات أرملة ..

□ ناديا إبراهيم*

الصباح الأول:

كان كل شيء لامعاً حين تسربت خيوط الشمس الأولى، فقد سقطت الأمطار ليلاً وغسلت الشوارع واسطح البيوت والأشجار، استيقظت أم ياسر على صوت الريح وهي تصفر ونهرز النوافذ والأبواب، حاولت أن تصنع لها هجلاً من قشاي المساح لتشرب حبة الفواء اليومية، لكن الوقت داهمها فقد تأخرت عن عملها، فقللاميد بانتظارها في الخلاء تحت عويل الرياح الهائج، انطلقت مسرعة باتجاه الشمال نحو المدرسة التي تعمل بها أذنة في طرف البلدة، تعلمت مفتوح المدرسة في جيبها، فحسنت بالارتياح، لأنها لم تنسها كعادتها، لم يكن يحصل تلك المدرسة عن مكان سكنها سوى طريق طويل ضيق اعتادت السير به كل يوم وحتى تبعد عنها حالات السلم والملل كانت تطلق لذاكرتها العنان للتفكير بما آلت إليه حالها على مديح الاثنين اليومي وهي تتلوى تعبا وانهماكاً في عمليات التنظيف اليومية وطلبات المعلمين التي لا تنتهي.

لقد استوطن القهر صدرها، وراذ من حزنها ووجعها، فهي امرأة لا يعمل لها مبد وفاء زوجها بحادث سير مبهم وحس طلبات ولادها في السنوات الأخيرة من وصولهم إلى الجامعة أنت واستقرت أعصابها، بنيت أصوب حظوات بيعة وألحقتها، فعادت إلى صهوة صحتها في البداية تجاوبت الأمر وأعجب أنه أحد المزارعين الداهرين إلى إصلاحه، بل ربما أخذ التلاميذ قد أمطاه الوقت، لم يستطيع الالتفات، فأحضرها عن المدرسة واد من سرعتها، احنت نفسها شلاحو بواقر شديد وظل فكرها مصدوعاً بواجبه الخوف من المجهول، حتى ادخل الفتح في ظل البوابة، الف حولها الصغار يظهرون عليها تحية الصباح، ويمتصرون عن سبب ماحرها، لكنها لم تقبل تحسنتهم للمعولة البزينة، لوت راسها نحو الطلع، كلى الرجل قد ولي هزبا، ولم تر سوى جمده الفحل من الحظف وشعره المتطاير

الصباح الثاني

حين غلب منامٌ وحدث فكرها يستحضر رجل الصباح الذي لاحقها حتى بوابة المرسى، مدت مساقها الممتعيت جفب المدفاعة لتسبح النصف والراحة، كفت ابتهاجاً لأوسطي مسكة في كتفه حلقه بحث عن الترحل عند الاطفال، حاولت ما حلت لها صباحاً، لكنها صمتت، انحدرت بها نحو كنيسة البراءة البتة بحثت على صبيحة المسعة لاملت وجهها الجاف الذي عرته التجاعيد النقية حول العيون نحو الحلق، تفحصت أصداها التي تكلفها التحير بنص الفجع السوء صحت من حالها، ومن شيلها الذي احتقن ومسط احتدام مسؤولياتها الموزع بين المذنب والذنب، غدغها أهكلاًها وحلقت بها بعيداً إلى حيث الشبّاب يوم رطل والدها صيرها بمصير ابن عمها قسراً وتزكها وحبه وسافر بعيداً بلهث حلف النقود، كس كل عام باقي ويوزع بدوره ثم يوع، ملت في رزقه شبايع ويغتاز مله نهلمس الشفاء امامها باحدث غلمسه وغمرات مطيلة حول قمسه وبنطه بلراء حري في بلاد العرب، هذه المصيف لم يكن يستحضرها، فهي يعرف أنها امرأتها غير محطوطة، لكنها كانت تاتي في دوافع صحتها وتورث ذاتها تنهت على عوب ابنها وهي تدعوها لتتناول هجلاً من الشاي المصحح بالنعناع والنعيسة، ترى ماذا يريد منها هذا الرجل؟ لماذا لاحقها هذا الصباح؟ يكون معها يه، صحيح أنها لا تراه رثوته وجمرة الحطأ، لكنها امرأه على دعاب الخمين من العمر، محد قلبها بدمعهم، حاولت استعصا النوم، فابت عيناها، لحلقه تناولت حبة للمفاصل ربحمت اطرافها مستسلمة وبانت متوهدة مع هومها المرممة

الصباح الثالث

لا تدري ما حدث لها هذا الصباح، قد استعظت على غير عاداتها، جمدها سبل، انزاع عاروا صحتها ام غرا صغياً، فكرت بعدم الذهاب للمرسى، لكنها تراحت عن فكرها، فالصغر هم جره من حياتها، وهم عندها أعجب منهجده كل مطمح نهم، لا طيق هو اقهم ولو لشهر واحد، لكن هذا الرجل حرك لديها أحسيس الذئب منذ زمن، خرجت مشتتة التفكير، وخيبة مشيت في ذلك الشارع الطويل الصيق، الأبواب موهدة والناس ما زالوا يتساءلون طول رجل الأمن امامها، وهو يمشي عن أنى تشبهها، نهبت بعمق، وتمتمت مع نفسها، ما أجمل تشبيب حتى لو كان غيباً، ما لذي يمنحها من المعصرة النريسة ولو لغرة قصيرة، فهي امرأه بحلقه للواء والوزر والتجربة، لم تمش فسه حب في شبايع، امرأه صغيرة للس كانت حين لم يعلت بابن عمها، احسب بوقع حظوات حلقها، اقرب منها وضع كفه على كتفها وعلا صوته مردداً - تعالي ابنيها المردة التي تحبها، تعالي لتحتسح معاً على طول العمر!!

التفتت نحوه لتري وجهه الشامل وعينه الحر نيس، فهي لم تدفق حلامه بشكل عبق من بعده، لكنها لم تستطع فقد كل بردي بطوة سوادا وبمطلي راسه بطقه حمراء اللون، ونبت لو تنقله ماذا يريد منها، لكنه لم يترك لها مجالاً للحوال، تكفى بالاعتذر منها صرحا

- لست هي!!

ردت عليه بانكسار وقلق

- حصل خير!!

علت صر بان قلبها وتلاقت كطبول رجيحة ولم يهدأ أعصابها المتوردة إلا حين حاصر ها الاطفال باستلهم المندعة حول سبب تأخرها مرة ثانية

الصباح الرابع

كل شيء يبط في يسكن متقطع، الصبا يطف الأمكة في الشوارع والحداب واليرد يحد العظام، استعظت لم يطر هذه المزة يكرأ على صوت أدب الفجر، صلب كمتين ورببت غرهها، وصنعت طعام الاطفال لأولادها الذين يبطون في النوم حاول ان يهدي مشاعر المصطربة، بأعجب هير وريه كه اعتادت قبل ان تخلق لملها، بك منما مصي، لم تحسن حاله بطعم الحب والسكينة والانعظام من رجل بر عي أوتيتها، لقد هفت هذه الأغنية جراحها الكلد، لكنها أبعدتها قليلاً، ابتقت صورة الرجل العربي بطاردها فجأة، لماذا لا سحدث معاً! لاحقها مزة أخرى، بالأمن دفقتها قدامها وتوون وعي منها إلى صافون جارتها منصورة، صحت حصلت شعرها البنياء باللون البني الملمص، ولم تسن حاجبها واشترت من عندها علية كريم ميص للفره أنو طرب بشرها التي انجبتها الفسور وعية كريم مطري لم يسبحا لتصبح ساعتين، بعد ان مستطعت عليلت النطق اليوميه في المذنب، حاولت ان تنقل، لكنها لم تسبح الطمار، فقد بجر حاجة كل شيء في نظام حياتها اليوميه، لقد احسنت أنها أصبحت الآن امرأه مختلفة تماماً بعد التعديلات التي أجريتها على نفسها

كاد الوقت يهونها لولا صوت منبج الأجرار يلقى نحيب النساء على المستمعين ويبدأ بشربه الصباحية التي اعتادت على سماعها نملما في الساعة السادسة والنصف أغلقت أبواب طهيها بصمت كي لا تزعج نوم أولادها وحزب تحت الخطا بجسد لأول مرة حاله بهز زئاقة وحف، حممة عثر عما وهي تمر وتطلع حطائها من الطري، فهي كل عام ترى من الأمكة ومن الوجوه ومن الأنساء، لكنها لم تكتشف سحر موجوده إلا هذه الأيام، لم تكن ترى جينا مصي بأن هناك شجرة رينوس تنطاول عصاتها على أحد الجدران وتظل أوراقها خضراء لامعة على مدى الفصول، كيف انتبه لها هذا النهار، وزات تمرها بلوسين محتلين أسود وأحمر، تمجيت لفتنه قد تحالي وعظمه، حتى الأبواب المطقة على أصحائها هبت بألوان طلايها وهشمة تحتها، ودت لو يظهر لها هذا الرجل الآن لشكر له حلالها ونحتنه عن براعها المستمرة مع أولادها وحفصه ابداً لنكر بانتر. إنما بمنز حها بهكرة الزواج مؤكداً لها أنه لا يستطيع مع أجوده جرمانها من هذا الحق الذي شرعه الله لها، فهو يخر تصحيتها الملهم وتحميها عيب مصارف بر استهم، لكنها كذبت تبتسم امامه وتزد عليه بقها امراه قد نعت احلامها منذ ر من هلب بقترها، لحظة وصل الممر الصيق انصبت صريرات قلبها ابعاعاً جمعبياً قوياً، استمر - بحلو بحه ويهذي من وجوب صررها، بحسها اجندت فجأة بحطوات سمها من جسد، وانعزل لاهنه بلأعها، فخرت انت اتر بر وجهها الذي صبعته اشعة الشمس، لمع برقي في عينيها المتجيت، حطت من الالتعل نحو الخلف لتري الوجه الذي طامسا حطمت به هي بلها الطويل، وزادها احد بر رجل قصيده غرلوه ويلقي بطلع نياه فطعه فطعه لنطابر فوق راسها، وحين نزع اهر فطعه جالسها هي عرض الطري في ر اوبه كاذ يكون مقلعه، اجازت ميذا بفعل، هزولب امسه في حلقه هسيديرة وهو يتكي عازبا ويرد امساها اليوم يومك يا عوني، على صوت بكته استبط الناس وهم في حالة من الدهول، لم يستطيع احد منهم الإمساك به لستر عورتها، لقد هو قبل ايام من مشيها الأرض العطية ولسانه يتنم كل من صاعده صباحاً

«لجنة الله عليكم «عجوا لي حبيبتني ربيعه فقد هزنت مع صبحي ونزكتني وحيداً

المدينة مخنوقة

□ عباس علي موسى *

ثمة جنلحان غضبان، يحاولان أن يحركيا
ثقل الهواء، ويختصنا السماء ويجعلها كحبة
قمح.

احسن الصغور الصغر في نفسه بقوة
فأفرد على طي آلاف الاميال، لكن تنحول الاميال
الى سراب، ويغدو مهيمس الجناحين ثم يسقط
لرضا.

الحير لمة، ذات مرة، بالله سيذهب الى حيث
الغيوم؛ يقطع منها ندفاً لمصعها في عشه. يطير
عليها، يحاول اختراق السماء، لكن التعب يبدو
له كعلاق رهيب، يرغمه على الرجوع، فيسقط
لرضا.

الشمس نائمة في مخدعها، ثلاجاً بمنقار
غضبان يدق عليها وجهها، ولا يزال الصغور
يدق الشمس بمنقاره الفض حتى يجبرها على
الاستيقاظ. عندها فقط خرج الى الحقل. لم يعد
خائفاً من اي شيء، حتى من الصيادين ابصاراً،
لان صديقته معه، تربت على جنلحيه وتشجعته
على امتداد الحقل.

اجنار حقل، حقلين، ولم يحمن بالثعب اجنار قطيعاً من السابل ولم يحمن بالثعب، اجنار حبل مشيمته
ولم يحمن بأي ثعب بين الحين والآخر يحنلن التطو الى صديقته / الشمس، ليطمن أنها لا زالت مرأته،
مباهاً بجنلحيه اللذين هربا الهواء شيئاً شبيهاً بحمر الحول جنباً بح ثقل الإسفلت الأسود، تشاقص
الجدعان والفرائن وأهية الحشرات - والودعة للحديد وللثعب، قوايتها الحشرات التي تجري بمرعة الحوف
لتلحق بالرمس الذي صغر يغور في فئر العصر

عني لمنظر الإسفلت الأسود، وذلك الحشود التي ندب بانتظام مطلقة هباء كريباً ولواً اسود اهصد
عليه صغر السماء بينما يباع حركة الحشرات تلك صارت تحري عبيد ساطر جذبه، أيوب يختلف عن
بيوب الزيف، ههنا زجاج بتشرب الشمس، وتلمع مر نكفاً مع الإسفلت واسلم محلل المدينة أرقه يوم في
ري عسكري، قللاً له بهوده وحده

- هويتك

(تسمر هي مكفه)

- انا تكلم معك، الا تسمع هويتك؟

(سارت الكلمات متلاحقا أسلم عوبيه)

- هل أنت صانع؟

(لم يدر مقفلة بأي كلمة)

- هل قدم أنت من الريف؟

عندها قال نعم، من الريف

و عندها قامت بومئى الى نعيشه كرس العصفير من الحشرات القابله للاضرار

عندما ياكثروا من عدم كونه جاسوساً او ايرهابياً، وأنه لا يحمل أي مخالب مبطنة، سمحوا له بالمصير

وباصل طريقه مذهولاً، مصدوماً، وهيباً هو كذلك اصطدم بلمح المياني العائقة، هبط على الأرض معمي عليه، لكن صديقته/ الشمس، التي كانت ترفقه، مدت يدها إلى عيمه و غرقت فيها حصة ماء، رثتها على وجهه

على اثرها افاق من غيبوبته فاكراً الشمس، وطاف مجدداً، دهلاً من قصور التي أنظف عليه عوبيه،

مسكراً الجمعدى والفراش والحقول

صحيح المدينة تهبان نصيرت رفرقة اليريه باقطة اعلايات كبيره، مصابه كيربانيا لا قمرنا، تحولت

الى بوم تحولت لطمه حول التهرب منها، لكنه اصطدم بها، امتد يد الشمس مجدداً الى العيوم، ففاق مرة

أخرى، وباع طيرانه، ووسط المدينة وقفه يوم آخر، في هيئة غراب وري عسكري، براقه التلى ايساً اقل

رنية وكراهة منه

- هويتك

- (اجابه بون ترمه) من الريف

الريف حيث يولد المتفقون والممردون وحاتمو العروب والهابيل القرينه

عندها تقدموا الى حيث الأسود الأسود والأسود، وبيز لهم، بعد كل ذلك لسواء، أنه ليس جاسوساً

ولا ايرهابياً، فاطفوا سر احه

حاول بعدها الرجوع الى الريف حيث العيوم زينش والمسلح عصفير حاول أن يطير، لكن جناحيه

حدلاه فاحد بترتج في الهواء، ارتطم عندها بصور الكهرياء، وهوى على الأرض ميباً

لم يمتطع الشمس أن توقفه من غيبوبته رغم أنها عصرت عليه غيمة بأكملها، عندها عرفت بأنه قد

مات

هأرب الريح باجنثات المدينة من جودها، والعيوم بان ثعرفها! حاجب السماء حتى عرفت المدينة من

مدينتها، لكن العصفور طل في غيبوبته، حطاً بان جناحيه بطول الألف الأميال

المقبرة ..

□ قصة الكاتب الجورجي ن. دومباززه

□ ترجمة: أحمد ناصر*

- مرحبا!

- من أنت؟ سألت بدلاً من رد التحية، وأنا
اتفحص الرجل الطويل الذي وصل إلى القبر
دون أن يشعر به.

- أنا؟ أنا "لقو"، ولحد من سكان المنطقة
- اجلب الرجل، وهو يسترخي على الكتلة
البازلتية - أنا من هذه المنطقة، من "باغيبي" -
كرر كلامه وهو يستخرج من جيبه الصنري
عليه السجائر.

- كن صديقاً لي، ضيفني سيجارة! - طلبت
منه.

- نوعها "بروما"

سين عندي!

قدم لي سيجارة وأشعل عود اللقاب. أضاء،
بعد أن توهج، وجهه بعينيه الحريمتين جداً
وانفخ الدخان المستقيم. بدا عمره يتراوح بين
خمسين وخمسة وخمسين عاماً. ربما قبل سنة
أصغر من ذلك، فاللحية قد تضفي عليه الكبر.

قرب عود اللقاب من سيجارتي معطياً إياه بقلنا يدبه كي لا تطعم الفئولة اهتز الصرير الخفيف بين
يديه الضمختين كحلم مقروص عليه

سألكه

- ماذا تفعل هاهنا؟

- أنا؟ قد قلت لك، أنا مطي، من سكان المنطقة - وصح كلامه وأشعل سيجارته

- آ آ

- سبق لي قلت لك "مرحبا"

- أشكرك - مساء الخير! - أسرعت وأتت مداداً حراً، ثم لامست ركبته بيدي كاملة أعتذر

- من لك هذا؟ - سألتني مشيراً إلى القبر بجزء من رأسه

- ولدي

سجل مائة مجلة

— مصيبة ثقيلة. هل بعد أن سكر السعال، بلهجة فيها من التنازل بقدر ما فيها من التكبد

— ؟

— ماذا أقول — استترك بعد أن قسم نفسه عوجاء — وأي شيء أكثر حزناً؟ ظلمت، أبليت، سبعا على نسيان لي هي "كزيكي" ما لي وصلت حتى قصوا علي ما حدث، ذاك الذي لا يمكن وصفه. ولروني ذلك للغير

لم يجبه بشيء، بل اكتعبت بهرة من راسي

— ما دمت تفكر، أن تنوء عن الطريق فرة طويلة. فيما مصي كنت بعموم فربة هاهنا، والآن هي دي مقرة هي هذا المكل بقات كانت حديثي. وها نحن الآن قد رحنا في ما وراء النهر — أدار رأسه ببطء ونطلع باتجاه القرية المتوصصة على المنح المفل — بهرب وبهرب وللجنة تلاحقنا على أعقابنا — ونطلع نحو المقبرة — أين الممر؟

— لا سبيل للهرب — ونهض الزدي، وظلمت منه مديارة أخرى

صمت "فقو" قليلاً ثم سألني

— لماذا لم تكتب علي بلاطه العر اسم الأب ولزيج الميلاد والوفاة؟

— بالنسبة إلي لا جدوى من ذلك

— وبالنسبة إلى الآخرين؟

— الآخرون أقل اكتراثاً بي

فكر "فاقو"، حقد راسه

— لكن، فعلاً، كم كل عمره؟

— خمسة أعوام.

— وأين الله، أ.؟ — وضرب علي ركبتيه.

— لا أدري — نهضت من على ثلة القبر، ورحت أنصص التراب عن ثيابي

تسالم "فاقو"

— أليس المجهيء إلي هذا، لولا، مخيفاً؟

— وما الذي أعشاه؟

— لا أدري. علي أية حال فهي معبرة أرواح الأموات، الانتبايح ما أدري. اصف لي ذلك، ثمه أشرار يجرؤون المنطقة لولا

— أن يحصل لي أكثر مما حدث بي

فكر قليلاً ثم واصل الزدي

— وهذا صحيح أيضاً

— لا بأس، إلى اللقاء — ودعته وأنا أخرج من حرم القبر، مخلفاً بروايته

— اذهب، راحتك السلامة، لكهك الله الحراء؟ — قال ذلك ونهض هو أيضاً

— أنشركا

بعد أن انتهت من صلاة بيسرة، انفتح كل ما يرال يعب أمام قبر صغيري بدأ، هي غيش الطلام، نصبا من المرمز الأمور. كل وجه ألتنه كثيراً خرج بصعد، معها التمييز بينهما هجة شعرت، لأول مرة، بالرحب وأنا في المقبرة

كان معزه "ساروهرسكوي" الهائيه، شبه المهمة، باشجارها الكثيفة الوارفة، وقبورها المتواضعة، ما عدا القليل منها المرددة بطلاط وتقبل حرمية — كانت تشبه جنة عريسية، أكثر مما صممت له على الأقل، هكذا كانت تدنو عطري وطراني عسي "زوراب" و"فلحسم"، حين كانت عسي "ديبا" نفوساً، أيام الأحاد، بي المقبرة أربعه هير أمها الفمة بيا هي زوجة عسي الشعي. وهما كانت تجلس حريسة، منكمه الزمان، يفكر بشيائه، الرب أعلم بكهها، كذا أنا وزوراب. وقاصص تنساق في الجري ولعب لعبة "المنس" و"الحرامية" وبعثت بين أشجار القباب المحصراء، المائلة للورقة، والسلمية بين القبور المهمة، عن أعشاش الصغائر الضلالي يتبوص الرضاء المرسطة بجمع صغيره كالشمس ثم كما لنهم، بعد أن يكون قد شبعنا جرياً، شطارتنا المشكلة من الحبر الأبيض الطلق — ونترجح يلونه من لحمه الصلع. وبعدد كنا نصسي عشي، ذات التجنين الحصر أوير، الجميلة كملاك، بغنلة معقة، محيرة، لا هنيه لها

- أيتها العمة تبنا بيوض المصاير، دافما، رقتاء، مرقطة؟
 — كي، موك، لكي صف العراج من بيوضها جميلة، رقتاء، مرقطة الزيز.
 — ماماي، لماذا ماتت جدتي؟ — هكذا سألتها فاجت.
 — لأن، يا بني، ولد، انزري، بها لم يحب الحياة، مجرد أنها شاحبت كثيرا وغارتنا
 وأنت، أوصاء، ستعطينا عندما تفيضين؟ — سألتها روراب
 — سأعطي، في الأغلب، طبعا سأعطي
 — عندما ستفكر مطفاً — أعلن فاجت
 — لا، يا حبيبي، لا يحق لكما المعذرة مطلقاً، عليكم الحياة بهري! — اعترضت العمة مصطربة
 — لا، بل ستفكر أيضاً — أصدر ابن عمي علي موقفه بعدد
 فطخ العمة فيه يدها، وأمرها بالذهاب للعب، توصل اللعب في ذلك المعز الهادي، ولا يحور إلى
 المنزل إلا قبل العروب
 وهكذا حصل أن دخل المقبرة حيا، مند الطويلة، كمثل معمم بجمال مذهن، وسكب مطبقه
 بعد سنوات عدة غارتنا عيني، وكنت ما تزال شابة
 وبعدما بسنوات قليلة، بعد ابن عمي وعدما بعدل مرعب، فكرت المقبرة أشد الكره، لخرجة أنني لم
 أر أباً من قور أعزني بعد كل ما حصل
 لكن، فيما بعد، وبعد أن صغر لي فيها قبر خاص بي، عادت المقبرة إلي، وبأعجب، بجمالها وسكبتها
 المعهودين الذين أمدني أيام طفولتي
 — ها نحن، يا سيدي، قد ركبا سكة التصنيع، في صحح البعير — تابع مدير المقبرة حديثه معي —
 اقتصادنا كثيرا ودان شك المعيرة العلية ليست كما كانت بالأمس — هذا العام أوجرتنا مشروع الكهربية
 الكاملة، واستصلاح الأرض، ونحن الآن بصنـاع المار الطبيعي للشعلة الحادة بل وسقول أكثر من
 ذلك لقد بدأنا بشق هذه الأنابيب ولم يبق إلا التليل — التليل علينا استصلاح ما يقارب الهكتارين إذا ما
 ساعدونا المنظمات، كما علمون كثيرا
 — من صفك، ها إذا كل الأمر ممكناً — فاطت أسهل المسير
 — ها! لقد تم استلام عربون هذا المكل حسن، سيكور لا شك فيها رهواء عليل، أطفاله رابعة على
 كل ما حولك هنا هي "منسجيت"، وهناك غطيس، وجيرتك مرموقون جداً — جداً بفصل وانظر —
 البروموسور "حيا غوري" وهذا هو الأكاديمي "جناشافا" وهذا الطبيب "تقراشعني" وذاك هو العربي
 "عولابره" الحق على وسام الاستحقاق أجل، أجل، هناك فعلاً، إنما يجب ألا يفتك هذا، هناك قبر
 لصن أحولوفكا* الشهير المدعو "غلاراسني"، لكن هذا امر موقت، فمن الموك في استقائه للصمص
 سيظفون من هنا في العريب العاجل، يريدون نعه في معيرة أخرى، أجل، أجل هم من نعه، فلا بدوريب
 هذه من كيرف قد أحصروها بكمهم، بالمسقية أية حير تريد؟
 — بآلت
 — حسن، حسن، لكن كل بشفاً في إنشاء مملكتك مع نحاتي المجرة، بحيث لا يصبوك في المسير، فهم
 يملكون جلد — جلد أقرباء المتوفي، مرحجين تماماً أن الإنسان، وهو في مصنفه، لا يسلم
 — هذا! — قلت له
 — وأصبح
 — إلى اللقاء!
 — إلى اللقاء، إلى اللقاء، أتمنى لك الخير وتقبلوا تعازي! بالمسقية، ما هي درجة قرابتك بالمتوفي؟
 — إنه ولدي
 — بهت المنير وقال مر بكا
 — أعزني بحق الإله! أم كم ترثرنا! التليل وحده يتري بملفا هنرا! أعزني بصنرك الرحبا
 — لا بأس، امر عادي
 — إلى اللقاء!
 — إلى اللقاء!

كانت أموت كل يوم امتدّت هذه الحال علمي.

وبت يوم من العلم الثالث، قصت المغزاة صلياً بكر 1. كانت الساعة السابعة، وقد جيم عليها صمت مذهل وبزود لادعة. كتب وراق الإنسان تضرع خفيفاً، يبعث الضمير في النهر، والمصافير تهرع شتى الأجناس، والنصب الشكر به سطلع من حلف الأعصا، كفاف مدعورين، فزير

جلبط طويلاً على القبر بتريجاً شاف إلى مسمي، ومن مكل بعد، طرافت شاكوش، مختلطة ببقا برميل

بهشت ومشت، كل امرأ حجة تشدني، بقاء تلك الأصوات هجة انكشع امام باطري مشهد لا يمكن وصفه بالكلمات

— مرحباً، فقا — قلب، بعد من صوب من تثير الانطباع الأولي

— من أنت؟

— ألم تعرف علي؟

— حقاً لي، عرسي.

— حدثوني عنك وكيف نموت

— ها أنا ذا لم أمت، كما ترى!

وصح المطرفه والإزميل على قاعدة النمثال بعض نجل الأحجار عه، وجلس على المعد

كانت تقطع بحوي، من على منصة النمثال، لوحة حصيه لشاب من الحجر. اما تلك اللوحة لم تكن نمثلاً أو بعضاً بلراً أو بعضاً أقل بروزاً لا اعرف ماذا كل هذا. كان كل شيء ولا شيء في آن واحد. كانت صورة الرجل المصنوعه صمن كتله البزلت ينمو خارج بطاق اي شيء من شكل المظوريه أو المنصب أو المصنوعه. كل ذلك صرباً من الاعمال الفاعله خارج حدود الفن، فمطله من اعماق الأنفيس من السنين كان مجرد عمل يدني لرجل يدني، لا يدخل تحت مظهره عسبه ما، ويعجز أي، كل صمما، صورة لرجل بهشت اسرار الطبيعة المبهية، كل وشا مبروا، لكن لمن ولاي شيء؟

— ماذا تفعل هنا يا فتى؟ — سأفعله ثم جلمت بقاءه

لهرج، دور أي جيب، من جيب صدره غنية الير يما، قدم لي سيجارة وأشعل واحدة لنفسه، عجب منها بعضاً صديقاً ثم تابع صمنه، إلى أي قال احترأ

— ألا ترى ما أفعل؟

— ما هذا يا فتى؟

مرة أخرى استغرق في الصمت انتهى من شحط سيجارته وبعد برهة من الوقت قال بصوت جش

— هذا يعني

— سرب شعيرة في ظهري

— ماذا تقول؟

— العلم الماضي، وفي مثل هذا الوقت، نصلح نرج قلعه "كسطن"، إلى أعلى قمها كن مثلاً وسقط من هناك حص علي رفاهة الذين كانوا معه لقد طار الحبيب — ونمّل "فتا" بنظره الصمن من الأسفل إلى الأعلى بطرف عيبه

سأفعله بعد برهة من الوقت وقد سرب الشعيرة في جسدي من جديد

— لكن ما هذا يا فتى؟

— قد قلت لك، إنه يعني!

— وأنت نفسك من قام بذلك؟

— أنا يعني! يعني القليل هذا، من هذه الباحة — وقف وأشار بيده إلى صدر الصمن

— لكذلك لست بباح، يا فتا — قلب وقد هربي هذا كله من الأعماق

— لكن، من يعرف طفلي أكثر مني؟

— صحيح هذا، لكن الأمر يتطلب معرفة محددة وهل هذا يشبه أبتك؟

— من قال لك أنه لا يشبهه؟ هي دي عييه الموداوان الجميلين، وهدن هما حاجباه — الواسين، وهذا هو أنه النمر ي ويتسلطه، وهاهي رقبته العريه ويده المطمئتل، ومنكبه المنيشل — يا لشقاء أبتك يا بني! —

قال فان ذلك وجرى يده المرتجة على الصخر الرمادي
وكما لو أن أنامل الرطب قد لامست الصخر الميت - انتشر، دبت الحرارة فيه وتكلم انبسط في وجهي،
من على قاعدة التمثال، ابن الثانية عشرة بشرة الأسود وبنته المبرحة انقبض قلبي لأدقها بالصبغ
تعلقت يده في الهواء، كحصى مقطوع من شجرة
عادت الحجر من جديد صمما
- وانت تقول - لا ينبغي، وكذا يقول الآخرون لكن أنا لا أصله من أجل الآخرين ثم أتى للآخرين
أن يعرفوا ولدي^{١٢}

اعتز صت عليه بشيء من الإرتباك
- إنه كنت تصعب التمثال لتعكس حسد، صعبه، إرأ
- بينه إلى - هاهنا
لم أستطع أن أجيبه بشيء نهضت متعباً للمعاصرة
- لا تعلم، لا تتركني وحيداً! اهتكتني الوحدة - نزل إلي، وانهمرت بمعقل كبير نزل من عينيه
حين خرجت من المقبرة، كل العيش قد ساد
كاتب نبأه المسيح السنوي، معقل حقيقته "عقلي"، تونك على الأكتمال، وهي ساحة البناء كفت قطع
بفراشة كبيرة متفردة هنا وهناك
رَكَت، ثم، رافعه ترفع، حدى هذه الكتل رحت الأحاد بنظري، دون شعور مني، حركتها نحو
الأعلى

- إله يا - صرخ شاب من أعلى البناية كان يقف على أهرير البناية مائترة، تشرأ بذية كما للسر،
وراح بلوح بحركات رشيقة من يده للفتاب المتظلم إليه من قفرة الرافعة، كأنما يقول له إله، هيا!
أطلق من مكاني مصطرباً وهرعت نحو البناية
- إله يا إلهي، يا بني، أبها الفتاب - صرحت بملء حنجرتي
- ماذا تريد، أبها العم؟
- انزل، أرجوك! انزل من هناك، الخطر داهم وقد دفع
رد علي مرحاً
- لا تعجب، أبها العم، لن أسقط!
- يا نندتك الله بالعديسين كلهم من تقول من هناك

رد الفتاب علي بتلويحه من يده، وبلغ عمله كفت الحجر البارزلة تنسج في الهواء، وهي تتأرجح
ببطء، ويرفع أكثر فأكثر في سماء ما هل السماء النيرة
نزل إلى أرضي، تراحت ومزت، مبعذاً، يلقاهم بيتي. بعد أن قطعت مسافة يسيرة في الشارع، لم
أملك نفسي هاتفت كل الفتاب بدري، بينه المندوسين، كعملاق أسطوري، الحجر البارزلة إلى مكافئها
كانت الشمس تبرز ظهر الفتاب وشكل شعنها هالة حول رأسه
مطلعب نحو المقبرة كانت الشمس العزبة تذهب ذواب الأشجار فيما خلف السباح بدت أشبه بحديقة
أسطورية، أكثر مما هي معبرة
أحسست في مكلي - ماء في جلايا نصبي، بسكتة ولطمسني نصي لا يسكن شرجهما، إذ أصبح لدي، في
نلك الجبه، هري العاصف

يوسف الملك

□ انعام شاكوش*

حين انتهى الرجل من مراسم دفن أبيه،
وتفرقوا بين الأحداث، شعر كأنه حر من
السماء، راح يتلفت حوله، خشية أن تتطفله
الطير، تكرر حول جسده فعملته للريح وهوت
به في مكان سحيق.

هنا وجد نفسه فجأة، في هذه المدينة التي لا
يعرف فيها وجهها، ولا دربا، غدا السير، لا بد له
من العودة، ولكن إلى أين؟ لا مكان له في
الأرض سوى الخيمة التي كانت توويه مع أبيه،
أبوه الآن يرفد تحت منبر ونصف القمر من
القرب، لن يعود للخيمة، لن يكون له المعلن
والملاد، أين إذا؟ وقف في مكانه وصرخ بأعلى
صوته:

.. لماذا مت؟ أنت لا بحق لك أن تموت، أنت
قللم جفرا، لمن نرتكبي؟ هيا ارجع، أريدك أن
ترجع، هم والا نهشت تراك ولخرجك عوة...

تجمهر الرجال حوله، راحوا يظنون أنهم حسرة، انبثية إليهم، علام يحسرون؟ هل صاب ابنهم
وتركهم للصياح كما ترك؟ مسح بظفره جميع الوجوه بصمت، لأنه يعرف أني واحد منهم ليسألني أي المدن
هذه التي قدده انقهر إلى شوارعها؟ وفي أي البلاد تر بص حيمة أبيه ليعود إليها؟ لكنه لم يعرف إلى أي
منهم، فتركهم ومضى

ربا منه كثير هم، امسك ذراعه يرفو نعال يا يوسف، نعال يا ولدي، الجربا - وأنت مثقل بأحزانك،
ربما لم تسأل راداً هذا اليوم، خطر إليه بهضه أبيض من هذا الأحمر مشولا؟ من أين له الإحاطة بعرضي؟
وما يعنيه من أمر طعاسي؟ لمست حزيناً، أنا غاصب، غاصب من أبي الذي تخلي فعلة واحدة عن بونه
وجيزره، ثم امسك جملته لرجال لا عرفهم، عروه من ملايمه، غملوه ولبسوه ثوباً أبيض سابعا ما رأينه
بلبسه من قبل، ثم حملوه ولم يكثر ثوبا بي، ألحف بموكبهم ركساء، لم يتوقروا، فطعت عليهم الطريق، هددتهم،
لم يرهبنوني بل تابعو صبرهم حتى ألحوا التراب

.. هيا يا يوسف، اذهب مع صك بكري إلى منزله، لا تترك قصداً الله فكلنا لها

كلهم لها؟ ما هي؟ من هي؟ وما ضلتي بهم وبها؟ هؤلاء الحمقى لماذا ينادوني يوسف؟ أهو اسمي؟ لا
لا بد أن أبي اسماً آخر لا يعرفونه، مجازين، ما كل أبي يناديني يوسف، بل أبي، عز ذراعه من يد الرجل
واستلق السيز، إلى أين يمضي؟ شوارع عتوده لشوارع، وثرقة نصفي لثرقة، الرجال العائتون من صلاة
المغرب يظنون أنهم حسرة ويحطون، ما الذي خسروه؟ صبيلا يركسون خلفه كأنهم يشعرون خطوته

صباحين، غلام يصحكون؟ ينهرهم الرجايل هتزل اجعوا ويريد في سرعة سيره حتى عدا هو ولة، يتوقف كلما هذه التبع ليصرح من جديد لماذا مت؟ هلا سكتتي ههنا؟ هلا استدثني؟ يا لك من ظلم محادع، أما كنت برض الموت وتسيير به؟ أما كنت تحناه يكرهه المرفظ ظوهر الأمور ويواظبها؟ كيف عذب بي واستسلمت له؟ أما كنت تحول بل عينه الكفاف التي اجترسي عليها كهيته بطلته القمر؟ أما كنت تستشهد على افولك بموت كل رفقك لأنهم فرحوا الخلق لشهو انهم ووسعوا من مؤاندهم فهاهنتهم الشيوحة حاملة معها نسر الموت؟

لماذا احبب كل هذه العدد من الأبناء؟ أما كنت اكفك وحدي عنهم اجمعين؟ أما زبنتهم كيف نجعلوا حول جثتك فجأة، استلموها من الفلاحين لتصور ابا ر سميا لهم من نوني، أما رايت نظروا انهم كيف كفت ترسبي بالشر؟ أما رايت كيف ابعوني عن تجمهم وكنتي لمست منهم؟ صبرو سرفق العرء، اطلقوا مكبرات الصوت، بريل للعرابي الكريم ملء هواء الشلخ، غنوا سوناتا التي اوتيتها في لمرر عه مكتفيا بصحنتي، جاؤوا بعمالهم الاثرياء، نبجوها ووزعوا لحمها كراما منهم على الجيران

المجور اسلم الروح في عزلة بهوء، هتس يوسف جبوب تيلبه وطيلت فراسه فلم يعثر على شيء، ليس في العرل ال من الأجواب سوى كين يخوي كسرات من الحبر ومدياح صغير كني ينس الانصاف اليه، ترى اين حبا لك تلك الأوراق العذبة؟

وهو يوسف حائرا يتلف، منطلقا من الحياة عرقا في بحر السراب، افكزه بنظ من راسه كقطع غل عنه راعيه، يصارع بين بينه ككثير في مطلع الربيع، ليس إلا في هذا العرء سوى عر بل نعتب وهي تطور مشرعه نحو البيت الحرب في أقصى الشرق من أرض جبرانه، وهو واقف كلوت حراج الرمال، اين يبحث عن صلاته؟ الأرض حول العرل لمند بلصاع الليجر، أمواج من الثراب المحروث تنقل أمواجها، ولا علامة فارقة تدله على شيء

تجمع الفلاحون من العرل العربية على صراحه، اكتشفوا موت المجور فعلقوا ما يجب فحه في مواقف الموت، ركض أحدهم الي العرابه وعاد يحمل نصف باب ملحوق، مندو عليه الجثة، ثم كبرو جميعا وحملوه إلى بيته في المدينة، البيت الذي هجره مند سنوات طوال، ركض خلفهم يوسف، يورع الشنكهم عليهم جميعا، يأمرهم بأغنامه إلى عره، لكنهم بانحوا المنير وما التقوا إليه

ترى متى حدث ذلك، وأين؟ هرب من ذاكرته عصفير الرمال والمكن، تركته في هذه الساحة المعززة، على الضفة الأخرى من رلولة روحه، أربح نصف من حوله، ترحل في المنحنيات، تجمع الأوراق والأكياس القلقة ثم تدروهم، تفت نياحه ألونه كغما نريد بعريته، وكنتي عري اليم وحده لا يكتفي، أطرافه ترحل، ما بقي من اسنانه يصطك بهوء، وينبع المنسي، ابوء كني بهول، وهو دائما يصغر اباء في كل ما يقول، الأسفل ليست اعصاه دائمة من جند الإنس، بل لم تمشط اليوم فتعمل غذاء قوم الذهب إلى طينب الأسفل لتحمل الألم وتدفع كل ما يطلب من العور؟ حمزة

ما كنت الصماء بالقر، بل طفرسه بهزم الرعد، ثم سكبت عرقه وأبلا من المطر، لا شرفة يحتمي به من الليل، ولا باب منفرح في هذه المدينة الصماء، راح يركض ويركض، هذا باب منفرح فليدخل، لا بد لي من حله وقابه من هذا لقاء الممهر

دخل، فوجد صفا من الحرف الصعيرة، في الأولى منها ذراجه بارقة ربما يعود لأحد المتسلين أو السالكين هباء، وهو معزم يذراجه التريه، كل يركب سهونها بعدما يفتح أزرار قميصه، يوردها بمر عنها القصوى، تير هرب قميصه تحت إبطيه وطفه، فجاءت بهه نمرأ يخلق فوق أرضه الأثيرة إلى نفسه حتى يتعب، هتوقف أيراح، ويصغي، يمشي لو يستطيع على هذه المساحة الشائسة طي للسجل، ويصمها إلى صدره ليحميها من كل نفس طامعة ومن كل عين حليمة، ترى أين ذراجه الآن؟ هل فعلوا بها ما فعلوه بالأخيم المسكين؟

يقدم خطوه أخرى، صجة المومسها والأصواء الملوبة المبهرة احبب دخوله عن الموجودين هه، تكور على نفسه في إحدى الزوايا، داخل غرغه تحص باصناف القلائص والقرايا، يشد المفء ويرقب من ممكنه ما يدور أمامه

ظهور رجل يرتدي حلة مذهبة سافه، ويتمر نجا عظيم، ارتقى منصة عالية وراح يحطب في الأشخاص المرامين تحت خفيه أنا قره قرن الملك، أنا الحاكم على رقبتكم وراي رقكم، وهذا قانوني الجديد فليسموا وأطيعوا، أوامر جلالتنا إلهية لا تغل لنفائس

— متوقع العقوبة مع الغرامة على كل من يسرق. ومن لا يسرق

— سوف العقوبة والغرامة على كل من يشرب ومن لا يشرب

— على كل من يتشاجر مع جيرانه ومن يتصلح مع خصومه

- على كل من ينام باكرا ومن يظلم للسهير

- على كل من يحمل عملا ومن لا يحمل

هيا صهر!

يرجع نوي التصفيق، يمتني الملك يهود في المناسحة الظاهرة، يعزوز وأصبح ثم يحتفي حلف إحدى المنابر، تظهر الملكة، بظنها وأجها، تنقل: يدها، حشي حيث كل يمتني الملك، خطوات رشيقة، يحمل مرأتها، ترافها معروفة مريحة، ومجموعه من الأطفال ذوي الأجسام، يزحفون نيل نوب، ويرقصون بين يديها، سوف بعد كل خطوة لتتظفر وجهها في المزمار، وخطير شيرا إلى الناس من حولها، ثم تمتص على رؤوس الأطفال المزمارين لها، تدن عليهم جهة من النور، ثم يدعي حلف السلار

يوسف ما رذل، انصبا في مكانه، نمرى الغضب في معضله فراح يعكر هي ما برده، أهو هي حتم أم حقيقة؟ أم انه حلف كواليس ممر؟ هذه سعاد، حبه الأول، يعرفها جيدا، وهل يستطيع سبيل بسمتها وعجها؟ هل يستطيع سبيل احبالها أمام المزمار، هذه سعاد، كيف وصلت إلى هنا؟ ومنى بروج قره فوش؟ صارت ملكة؟ وهو الذي كل يحمل إلى رافعه في الغالة نرعى معه الحنم؟ يتنبه لصبر ابداع الموسيقى، يرى فتقير سحلال الساحة المكتنوه، لوح جفري يعرف، نودي الهائل التحية للجهور وتنادي برقصة هالسة، رقصة اليان والموب، ينصص يوسف، ماذا ترى؟ هذه هت، وهذه ليلي، لماذا ترفض سبتي في إيوان قره فوش؟ لماذا تملدني سبتي؟ واحد تلو الآخر؟ أما كل جهر لي ولهم، لو مكث في حماي أما تك ملانا الأرض أولا؟ وسيطرنا على كل شيء؟ يزكنني هناك أموب في كل لحظة، ويرقص هار قصة الموت؟ يا لغياها السماء!

تحتفي العاتل حلف المنابر وتسلط الأصواء على رجلين يمدان على الأرض، بأعمال لا تكاد تعطي عريهما، يتلمسان بهمس

- لم يتركوا لما ما ناكل، لا بد لي منق.

- لم يتركوا لما ما نمرى، مسيحت عى عمل شريف أو غير شريف

- لم يتركوا لما ما نعمل، مستنول

- لم يتركوا في أيدي الناس ما نضفنه

صوت الحارس من عبق الممرح يصرخ بصوت كافر عد من هناك* يهرب الرجال ويختبئ حلف المسارة ويصق الجهور، فاصل موسيقي حزين، تدور حلالة الأصواء في الممرح الحلي، وتتوقف عند مرأتين متمولتين، تمدان اكهما للأراع، يكرز الحارص صرخته من هناك* يهرب المرأتين ويظهر التصفيق من جديد

الزبد بطس جمد يوسف، يزحف عظامه يستل عبادة الملك من غره الملايين، يلتصقها ويحلم لبياح المرافقه، فاغر الفم من الدهشة، ما هذا؟ كيف يجزرون على اقرباء هذ الكلام والدول إلى الشارع بعدما سمعوا خطاب الملك؟ لو كنت مكانه لحزرت الرقاب حرا، أما من أحد هنا يبقل إليه ما يجري؟ أين حراسه ومخبريه؟ أين حاشيته وراقيته؟

هذاب المعروفة وبطعت الأصواء، انطلقت حشنة للممرح وما يعني سوى حرمة من الصور الشاحب، تكشف عى كومه منيهم غامضه، انطلق صوت ناي حزين وتحررت لكرمه، قامت من بينها فاة بأعمال بالية، منحت خطوات من ربحه، تسقط جبينها ببديها، يندو أن الصداق والدوار اعداها للجلوس على الأرض، راحت تروي حكايتها بصوت... يطعمه البكاء

لم اطلعت منه شيئا، فك ل نه اسبح لي أن احبك، لا تريد من الحيلة سوى الحب، دعني أتمتع بالأمل في حبك، لم يجيني، بل سلول الباي وراح يعرف لسان، ربيت اغبياته تسلب موعا مائعة من عبور الباي، كانت سدائيل الفصح من حولنا تنداهم بفعل الريح، نوارر بحفيفها حزن اغبيته، وظلت عبياد تمسحان الأفق المصاه بور قره كيب، وحيز ذات موعه يرفد نهر علقه تركني ومضى، بين انغام نغمو نصرعه وهي ترمص في قبودها، وفقر تكيكه الريح المتسلطة بين اعداء القصب

- مسوقه. اجبه أن اكلف شيئا، تريد أن احبك، لكنه ابني، قال لي لا لم يقل بلسقه، فركتها في عبيته، قال كيف حبيبتي وأنا نفسي انصص نفسي؟ اي حب هذا الذي حنيجه لرجل مملوب إلا انه ممرق الزوح بين اب مسند ونسخ دي عامه صمحه ولحبة صافره، كلاهما باهي على لباره ولا يسمح بالنعاش، وقال لي، لم يقل، بل قال، الحب حيلة كبرى لا يتركها إلا من املاك حريته

انصص يوسف هذه حوله، الأول لها، كيف وصلت إلى هنا؟ بها نتحدث عني، من دن لها بالحنث عني؟ لعل العيامه حول أظرافه المشرفة على التجمد وشحد انبياها ليسمع من جديد، وتاجت الفاة بوجها

قال لي كيف أمسك الأمل وأنا ما نقت طعمه ولا اعرف كنهه؟ انار رجل بجسد حر وروح عبد رقيق، محبسي؟ هل مستعمرين في حبي حين يكتشرون أن أبي يحصي علي لقبات طعالي؟ وبأن الهلع يهصف مفاصلي حين ترى شرطياً في آخر الشارع؟ هل حطين ياتي اطبع أبي واطبع الشيخ ابراهيم في كل شيء، لا انقاضي بما يملأ، بل لاسي حين كنت على الطاعة، على الخوع، لا الملك في نفسي القدره على الوص، أو المملوطة، لماذا اطبع الشيخ ابراهيم؟ لأن أبي طبعه، وبمرني بطبعه، وقال لي

تصمت العاق، وبسّم الموصفا جفاً به حافه، يتسارع ايقاعها شيئاً فشيئاً الى أن يبلغ درجة العصب والمص، تهب العاص من جلستها لتصرخ في وجه الجمهور

طلب له انت تعلم، وعلم باخي اعلم من الشيخ ابراهيم كل المصيب في غور نسلك منك، طلب له ساحر حرب من أهلك ألف شيخ مثل هده، ومافصح، لكه اندك أي طهره ومشي، تركي في حر الهجره وحدي وسار بعكس اتجاه الشمس، رأيته يعني هذين، يدوس علي طله بحف طبع، وكل ينكي، بل كان يتخبط، سمعت بحربه فركته بقمه، وسرت بعكس اتجاهه، كاث الشمس املي، وكل طلي يجري حامي ولا يتمكن من اللحاق بي

يوسف ما يزال في محبته، يلتب بجامة الملك ايقاع البرد، تند علي اساقه وقال في نفسه لو ابي امك اداة للقل لعلتها، من عمق المسرح صرخ صوب الخار من هناك؟

وقفت حوله بقدها التلمح، وشعل كل الإصواء، عاطر كل المملو والمتمللات لتأدية تحية الحنام للجمهور بعد تلك غلب المتكزة، وانصرف الجميع ليزاحوا، استعاداً لحرص الم، بقي يوسف في مكانه، بعيد التفكير بكل ما راه وما سمعه، وهرج اهرج السرحه بشكل جيد

هين هلا المكاني، انار يوسف صوفاً جافياً ودخل غرفة الملابس، ارتدى ثياب الملك، وصنع الحاج علي اسمه، وزع ملابس الجنود والخدم والمائدة على حشبه المسرح، وزع ثياب الشعلاين والصوص، ارتقى الكرسي الأعلى ووقف خطيباً

ايها الناس، يعني ريت الثور يتطير من ظراف احوني، بالذبحم دبحوا نعاجي، وزعوا لحمها صفقة عن روح المرحوم، اعرف ما سيظهر بعدها، سيظهر بوني من الأرض التي وهي ابي ابي، بل هم طردوني، اهو بي يتعوني بالمحسوب مند عانرني امرائي الأولى، والني امتر حمتها بمنزلة القضاة ولم ترجع، لماذا يطور بلي مجبور وان اكبر عهلاً منهم ومنكم جميعاً؟

ايها الناس، انا الان ملككم الحكم باسم الإله، هيا صفوا، نزل عن منصته ودخل غرفة المرابا، صفق بعدد صفوف محبته خيرات الملوك الظاهرين على صحن المرابا المتفائلة، وبرز الصدى في القاعة الحلقية

عاد الى موقفه الأول ليكمل خطبه ايها الناس انا لصادق على الثوراني التي سبها الملك قره فوش من قلبي، وزيد عليها صاحبكم بالموب على كل اياكم، وكل احونكم، أما الان، هليكم أول حكمي، ساعافكم جميعاً، ان اسلمت أو احسبتم، عالياً لم يزل ملك علي شعبه قلبي، لمركم باليوم، لا اسمح لأحد منكم بالاستعلاء، انا هيا نلوا

راح صوته يردد في جنبات القاعة الفارغة المطله، ظل يبعث بالفتيرج حتى انطاع، نام يوسف للملك، بتأجه وحلته، بعدما نامت حاشيته وحراسه ونام شعبه، وما زال الجميع يحطون في نومهم العميق

ضد الغائب..!

□ أحمد علي الشمالي*

قصة واحدة كان على مفيد العايش أن يصرفها إلى قائمة قصصه القصيرة الأحدى عشرة.. كي تلتصق بمجموعة القصصية.. وتحط في إحدى دور النشر.

قصة واحدة لا غير.. ما جطه يعود إلى لرؤيف قصصه التي نشرت في الصحافة في لزمته مختلفة، ليختار واحدة منها..

كثرت القصة الأولى التي وقع بصره عليها هي قصة "نظام صقلي جديد"... إنها قصة قديمة بعض الشيء، وهي من القصص الأثرية لديه، كان قد اختارها من قبل لتكون علامة مجموعة خاصة أخرى تحمل ذات العنوان..

وصح القصة جلتها وتناولت أخرى عنوانها "وجود لوجه الأخير".. القصة عبارة عن مقاطع مرفقة متوسطة الطول.. تفرقت بمراحل زمنية متتالية مر بها.. قرأى استبعاد القصة لأنها تشير إلى علاقات بالمنة تقطعت أواصرها مراراً بينه وبين نوبه..!

تحت القصة جلتاً وراح يبحث عن أخرى - عثر على قصة ثالث عنوانها من كلمتين اثنين بينهما بعض الشيء وفي آخرها إشارة تعجب "كرامة كرامتي!"

كثرت القصة مشهورة في إحدى الصحف المعروفة وإلى جليتها "بورغرية" لثلاثة شياطين ورجل ناصح انه يتذكرها جيداً ومع ذلك قد راح بعيد هزمتها كلمة كلمة ليكتشف بعد كل حركة فيها، وكل إشارة إلى بصليتها إلى المجموعة من الصعوبة بمكان! إنها تشير إلى وقع بعيداً حدث فعلاً وكثر هم الناس الذين يعرفون بصليتها!

كان على مفيد العايش أن يراجع بحثه في الأرشيف - عثر على قصة هـ وأخرى هناك قصة رابعة ثم حلقة معاصرة - بعد قرائنها هيكتشف أنها هي الأخرى غير ملائمة، لأنها قد تثير هذه القضية أو تلك أو

توقف أنشائه طواها التسيلى ما جعله بعد التخلل في قصصه مرة أخرى علة يحتر على القصص المماثلة ولو بالحدود الدنيا¹

لكنه بعد عائلته تقصص من واصل نظر طويل، لم يجد أمثلة حواراً سوى العودة إلى القصص إليها كرامة كرامتها هي الأكثر بعداً عن أية إثارة محسنة

كانت القصص عبارة عن حوارات قصيرة مكثفة ومتناجفة تجري في معظمها بين أفراد الأسرة الواحدة تبدأ بحوار بين الأب وابنه الأكبر وتنتهي بحوار الحاقمة بين الابن الأكبر - وهو الشخص المهيمن في القصص - وموظف قلمصريف

كانت الحوارات صالحة أتتبه ما تكون بالمستندات الكلامية¹

ما جعل صياغة صميم قصصكم بشكل صعباً كبيراً على الإحتياز المطلوب فبعض مثل قال أبي قال احيي قل تعني أن المتكلم هو - أنا - قال معذرتك ثم تردف الأب هو أبي والأخ أيضاً أخي¹

ثم أن الحوارات والكلمات الواردة في الحوار تبدو ناعرة وتحمل الكثير من القسوة اخرج من بيتي. نس الأبو به العتلة

أمن أجل ألف ليلة إلى آخر هذه العبارات

ما جعل معذرة "أشعر بالحبيبة والأسى وتوسخ لديه الصاعقة بأن الحل الممكن لن يتم إلا بأحد أمرين بأن يصرف النظر عن القصص وإنما يحذر صياغة الحوار من جنود إنما بصيغة صميم العقب¹

سلمية هي 2011/4/5

كنت هناك يا سميحة

هناك أشياء لئالة يمكن القيام بها مع امرأة، أن
تحبها، أن تعاني من أجلها... أو أن تحبها إلى مادة
للأدب لورنس داريل (حوسين)

□ جهاد عميل *

وكنْتُ قد رأيتك هناك يا سميحة، كانت
الصلة قد خلت من روادها، والحقيقة أنني أنا
من كنت قد دخلت قبل أن يأتي أحد، كان
الموقف المريب ما يزال يجلس خلف الكمبيوتر
الربوبي، يحتسي كوباً من القهوة بينما يقلب
نعلماً طما على صفحة وجهه كالغوات، كان
الجهاز رقم "22" الذي وجهني إليه بوصف
الجهة التي منى للصلة بين الأجهزة المتراصة
على كلا الجانبين، وكنْتُ قد انتهيت للتو من
مسح الأرضية وبدأت بتنظيف طاولات الأجهزة
وقرأية كمبيوتر النشراب البلاستيكية واعصاب
السجائر التي خلفها رواد الليلة الفائتة.

ثمة طعل بدلاً من أراحه الأرجاء، يجلس على المعبد في صدر الماعة وكنْتُ يعملين غير متلبين به
هو أصل مسرحية بالرم من هينداتك بين الحين والآخر، وكل من اقتربت من طاولتي نفس العبد،
الشعر الأشقر المائل للتجديد والخصر النعيق بضمه الذي كُت عليه مذ عركه لكنني فوجئت بعدها بصغر
سك، لقد كنت ملطمة،

اعتكرت مني ريثما نظعتي الطفولة أسامي وأثناء تلك سلكك، عن الطعل إن كل لك فهورت رسك

.. نعم

.. من صغيرة

من قاع روحها بث كل هواء صدرها ثم تحركت شفتها

عمرى أكثر من (سبة) سنة

كنت أريد أن أقول شيئاً، أن أنصت، أن أفعل أي شيء يوحى بطني مؤلّت حياً لكن الكلمات يومها
تدحرجت أمامي وكنت أحلك بكسبها ثم مصحيز بهاها عن الأرضية اللامعة، وعندما أُرّيت أصافه شيء
ر بما يحف عك، كنت يحملين طعلك، تحاولين جاهدة هدهدته واللهام ببعض الأشياء حتى يتسنى لك إتمام
عملك، ثم ما لبثت بك تمسح ثاقبة، وما لي انتظك للجهاز الآخر على يساري سلكك عن أسك

الدُمى

□ هدى الحلاب *

وسط قهقهة التشبيب الصاخبة وصل إلي
دمايز انديه اسم حبيبته: عفيف شرف يتغزل
بها:

— كل شيء فيها مفر يا رجل، حركاتها
الشيطانية أخذت عظمي.

وتمني جمال العفي في نفسه، وهو يفرك
بينه، ألا تكون هي: "بجاءة اختك قل أنها ليست
سلمي". علي أمل أن يكون مخطئاً في سماع
الاسم. لكن عفيفاً، صاحب العضلات البارزة يهرم
شراييه الكتفين، ويتابع في غرور: "ما احلي
سلمي سلام، تقترني كلها علي بعصها، انظر
ماذا فعلت لبلبة البارحة علي رجليتي. امي حين
لاحظت البقعة الحمراء اتهمتني بالانحراف،
لكنني سعيد بهذه العلامة الصارخة." ويلاصق
رجليته منتصباً بوقلحة.

زاهر الصديق الوحيد، الذي يطم قصة حب
جمال لسلمي، يسحبني إلي خارج المقهى كي
يبعدني عن الصخب، وعن ثرثرة عفيف.

تحت الأسفلت الصامته مثنى الأتيل بمحاذاة نهر بردى
صفقة النهر " يبدو أن كل شيء في هذا العالم ملوث، حتى جسد هذا النهر البريء " يصرب بقدمه حصاة
بحرص مله وبنوع " سا لنا سن النهر كيف تحول الأشياء بعيننا ونسوقنا إلى قاعه بنه "
مشيراً بمياهه المزرحة

— انظر مثل تلك الرقعة التي سلا وجه الدنيا لملك، وتند حتى خلق هذا النهر المسكين
— ألا عرف يا هادي كم نصحتك أن تتعد عن الرومانسية البلهاء، وأنت تصيح في صفاء حيلك
شاعر. وستبقى شاعراً، لا ترى إلا بمنظور قلبك للصيف

كيف وصلا إلى غرفة جمال الفلعة اعلى الجبل، الله وحده اعظم هذا زاهر لاها
— يجب أن تستأجر مكافأ اخر من دور نوح سماري. هلك، واما اسمكك بينما انت ترخي بين يدي
مثل العجينة العارضة كما يبدو العمل المعجنت لم يوز في جسدك الدجول لكه قر في طبعك ايمسا، كل ما
أحشاء في يصل الوهن إلى ذراتك. فقه الامتخاقت على الأيوب

- لقد استأجرت الغرفة من سيو عير. أسف لا أعرف أي شيء عن سكن قبلي هناك، عذري، لكأنه ترك رسالة مكتوبة بالدم على الجدار
 بعد ذلك لها "لمن يسأل عني سأعطيها في بلا بعثة، وأنا أعود." دخلت لتتأكد "نعم هذا خطه."
 شاهدت ألب الأحمر مطلقاً، كذا على جبل مشقة، وهو ينظر إليها كالمتجيز، فتحمله، وتحنسه بين
 يديها، يطق على الور (أي لاف بو)
 - عروا أتمسح؟ هذا ألب لي
 - حذبه إذاً واحرجي الله بصر عليك، هل لي بقي صاحب البيت المتخلف، ويطن يا السوء



"من يترك الشام ويستطيع مقاومة انقلاب القوي" هكذا جسر دله، وهو يدخل مقهى أيام رمل،
 حيث تلقى الشئ مساء كل خميس
 - لقد عاد جمال الطلي صاحب راهر عبر منسني ما يراه من يمتق أنه غاب كل هذه السنوات، ليعود
 ويرانا على الجلسة نفسها، كذا نكر تربط حيننا اليومي يا شلب⁹
 بعد العناق الطويل اتبه صديقه راهر إلى منطره
 - ما هذا الشب كن لوح العالم يركب قمم الجبال وتربع فوق هرو راسك يا جمال؟
 - والله هو فعل الملعونة الدنيا يا رفيق الصبا
 - هل تذكر يا جمال؟
 - لا تذكرني بشيء أرجوك، لقد تركت الجميل بما حمل كي انسي، لم أرجع كي أعكر مزاجي
 - لماذا عدت إذاً يا فالج؟
 - كل يجب أن أعود، لماذا لا أعلم؟ ربما ساء الشام، صر بشر من مياهها العذبة لا بد أن يرجع
 إليها اتها كلسر
 - كيف وجدت الصيغة بعد كل هذا الموب؟
 - الصيغة؟ آخ لم أتمها بعد، فليل
 - إنه المصن للثمة إذاً يا صاحبي، سغب عودة جمال يا شلب
 - أبس الشاب يا رجل؟ هل عجرة
 بعد قليل يهص راهر الثمة لمصاحفة الدكتور رعي الذي بدا يكمل أناقه يظهر أنه غي، ساعة يده
 الذهبية، ولعمه الحذاء الإيطالي بوكدي ذلك يهمن راهر هي من جمال "كم حاولت التواصل معك، سافرت
 إلى قرينك على الصور التريكة، سألت عنك المحضر قال أنك لم تترك أي عنوان، كتب أتوق لإخبارك جمال
 خير، كل سيطب حياك راساً على عب"
 - خسرانك، أكثر من ذلك سيطب علي يا رجل
 - بالمصاحفة ررد أن اعرفك إلى صديق الثمة روج سلمى سلام
 - من؟ لا مزح معي، اسحر حني؟ لنذهب إلى جهنم، لا نرجع في معرفته، ولا رؤية فروه لا نكر
 مر اجدا الآن ودعا سبه، أنا سعيد بربك وحك
 - لا تكن طاماً، مهلاً اسمع بالتمه سلمى لقد حصل التغير، كل الأمر مجرد تشبه اسماء
 - رجاء ممكن تغيير هذا الموضوع يا راهر؟
 - لا أصبر، اسمعي من دى مغلطه، لقد بلكت بهسي حين رجت صاحبة عيوف، إنها لا تشبه
 سلمى إلا بالاسم فقط نقي بي يا رجل، إن كنت لا تصدعي يكتك أن تتحقق من الأمر وتري بأن عبيك، لا
 لشيء لكن لأجل كرامة سلمى
 لنجم لسل جمال ويذل في التصعلق بحال الوفوف كي يخرج ممرعا من المعنى، فيسقط من ملوه،
 بينما يغضب راهر هي صوت مؤرخ "صنق اللصوص الذي قال من كل غير عبيد فالتب دبه"



في مستشفي المواساة بقايا داكتره نهالوم، رجل يصارع دقة الحقيقه، موسيقى هادئه تضيعت من محمود الدكتور رقيق " نعم مسلمي، ستخرج قريبا جمال لطيف، صديق القسمة، أتى من (ستراليا) للأصناف ارتفع صسطه هجاء، وقد ألوي، فحقه بغيرني سبغى للأطلسي عليه، وربما احصره معي، فلا أقرب له هنا كما علمت، الصيب صيف الله "

ترجع الساعه المنورة في كعب يدها النجيلة في مقلاة راسها المنحمر مليون سؤال وسؤال " عموك إلهي، كق، ماضي الآر، لقد عاد، كم أفتده "

ترجع كفيها، وعلم حذوها في نياها نماغها تنور رحي الكلام " انا الآن على نعمة رجل آخر، لا يجوز أن أنملا في تفكري أكثر من ذلك "

سبحس وبنوخ غاصه " لا أن اسلمحه على فطنه، لقد داس على مشاعري، حرق قلبي وأطفا هديل احلامي، رجل الجبل حتى من دون أن يودعيه أبدا لن أسلمحه "

تفتح النافذة المساهرة، كي تبتسب بصير الهواء، يتردى لها فلما من بين الطلال العفنه، بلوح برهرة جمراء كعادته تحب الشباك، نبح له كل الأيواف لتشرق ملامحه المنيطرة، وطعمي ألق ابساسته على مخيلتها الرائحة: " يا ربي اهد صورته، التي حضرت عند ذكره، كانتا غريت الخاتم المسحري، اهد مسحر (اتساعته)، مسحر غمارة هذه اليمين، وقشاعة السوداء "

لنرعه تشر بطعم ابلله الداهه، سني بطه لنيد على اجراء جسدها المستسلم، بمياه شفتيه علي عطش شفتيها الياسمين، تنطق بضمير بنسها الزهوي، حلق هوس الفانده بصع لا معهود: " كم أفتني أن اعرف لماذا تركني تلك المجنون؟ لماذا رحل؟ أين كان؟ لماذا رجع الآن؟ وارجع مرابيل الأمم؟ "

للحظة ستعيد دناها المبعثره " يا إلهي رتما ليس هو، لعله مجرر يشبه اسماء "

على حين غرة تصحو من شرودها على نداء ابنها

— صابا أين العشاء؟ والله جوعل

— حاضرا يا روجي، لحظة ما عثر الجوع لما جمال

ميطورت عاطفة الأمومة كالعلاء، وانصرفت كالعلاء إساءه ففتت مسلمي راصفة كحال معظم الأمهات، وراصة النباي الممش فاحت في ارجاء المطبخ الصمير



صوت طعطق المفتاح في الساعة الواحدة بعد منتصف الليل ردا صعب أصعها، وبها للمعمول شعر انها مستغفلة هادي " معي صيف يا أم جمال، جهري لنا العشاء بسرعة "

— طوقت غير مناصب بوحلة أفتك دعني أذهب

— لا عليك يا رجل، على الأمل كي يصبح بينا حذر وملح، استرخ، واعتبر البيت بيتك، يا جمال "

يُفتح صاحكا " أن أتركك بمهولة فالصيف امير العرب، لكن استذك لحظة فانا لم أصل العشاء بعد "

" يا إلهي طبيب راحته، بحة صوت، كلمة المعقاة: " تهرع مسلمي إلى عيون المراه الجاحظة: " لن نقابنه هكذا، يجب أن يراني جميلة، كي اكوي ليّ الجاحد "

رقل من هرج حر انسا لتجسوس مظهرها، ومع نظرها على اللب المنسي المنتظر لمسه حتى مند رمس طويل، سمته بعرة، فيصوح (أي لاف بو)

أول مرة يستعيط عسوز الفص السجور، برهي في هذا الوف المتأخر من الليل، فيطلق الذب " إنها بشره الكور، دهي إله يا مسلمي، جمال يهوف حتى الجنون، نعم لقد كلى بالطني، ويقتني طوال الوقت، لأنني هينك إله، أما هط من رأي مدى الحب الذي جمع بينكما، من سمع هسست هساده إليك، من لمس حراره العشق في كلمتك الصاعدة إله لا احد يشعر بك هنا، لا احد يعيرك اهتماما، انت في نظرم دمبة مثلي، قطعه من أثاث هذا البيت احسن بك، انا من براك كيف نستطيع احر الليل وحيد معبه

هي، مثل باقي البشر، لا تسعي إلى الناء، هط تنهد بعق، وتسل الذب في مرارة

— ترى هل ميعرهي انا راني؟

تصع الذب المنسور في جرح المرافقة العالي، ثم تذهب ليّا كي تحصر الطعام، وكفها دمبة بالفضل

يجلو صراحه مختوصا نورا (أي لاف يو، أي لاف يوو)

بصل نعم الماصي لعب إلى شرايين الصافور المصغي إلى عذاب ساعة بفرقة الأوصال، ليحرك
أودار السكر بتسليخ تبصر المكال الهادي، ترفع حرارة الجوع بشكل عر علاي، فيعجز داخله الصراع
بخطاب مجموعة يلو أن اللحم والخيزه

بتصلب جمال، ونمو غم المنزلة شرف، ونستقر مع ماء نفعه للمحي على أطراف الأكلام " يا الهي
سلمي أم جمال، امكرك ذلك"

تؤاوده الرغبة منرجيا، تهيم روحه في أنوار لعام حار، ويسبح فكره في لظى النار " ربما يمكننا أن
ندلأي، فاعتر لها عن اسمي وبني العمير، لكن المصير كف ساعل غاي الطويل؟ بأي وجه ساقبلها؟
وإذا عاقبتني فما عملي عجيب" وهي التي سميت ابنها على اسمي"

بصمت بزهة وجع مص " احلاصني قضى عليّ سحقاً لي كم أنا ذافه. أنا لا استحق مسلمي، ولا كل
هذا الوفاء، الكتب الضلل متى ألف مرة، أنا لاشيء، كما كنت تقولين يا أمي، رحمة الله عليك."

صوب بعضه يده بحفظ بلا ذنب مركب، ولا أي سب: " لا أهد يطم ابن يمسحبه القدر." ثم صعد
الياف يهيمجة غربه عنه، ليروح هاربا من حيف ثابته، ومن زهه الحيل حوله، لا يطم ما المصير، كيف
سيترجه، أو إلى أين ستعمله أقدامه الباهية هذه المرة

لكن الذنب المصير من مال مستعرباً في أمر النشر للعجيب ويكرر إلى الأبد يصرخ بني أمي. (ي
لا ي يوروي) ولا أهد نصمت

أمل دنقل ..

من الصعيد الأعلى إلى غرفة
رقم 8

د سب الرحبي *

كان الشاعر المصري، سيف الرحبي، قد حرص (الموقف الأدبي) ببعض مواد كتابه الجديد (القاهرة أو زمن البدايات) الذي سيورع هذا الشهر، وكما قد نشرنا في عدد سابق بعضاً منها، ونشر في هذا العدد ثلاث مقالات عن ثلاثة أبناء مهمين.

لم يكن أمل دنقل، ذلك القادم من الصعيد الأعلى بمصر، وما يحمله ذلك الصعيد من أثقال صعب وثقل، وبدايات تقدم ملتبسة، وما يحمله من هوام وتأي، يشبه بلدانا عربية قديمة، في تركيبته على أكثر من وجه، كما يرسم في مخيلتي.

لم يكن بداية إلا صدى ذلك الصعيد ورجعه وحنيئه وصفقه حد عري النصل ومضائه، والذي سيكون رافداً من روافد الشعر المصري والعربي، تأسيساً على تلك الخصائص والعنصر ذات الفروع الحر، الكشف والحداثة رغم تركزه في جملة وإيقاع تعليين، ذلك الإيقاع المتلحم لأفق النثر والمخترق لأرخاب حريته المتعددة المشرب والمصابت. ليس ثمة وقار الورن وبصا بظلمة المسيق المتداول؛ هناك لعب من نوع آخر، مفتوح على الحياة بشلائها وخطامها اليومي والرمزي في هذا الشعر.

المسوية وطبيعة تكوينه وأصنافه الأدائية والعطرية، أن يشرق وبمشرق عن مركب الثقافة الرسمية وغير الرسمية، ويكون تلك الصلوك النموذجي المصطب حتى في صميمه، وهو يجول في أبطن هذه المدينة المنموج بالجمال والأصناف والتناقض والأحلام المبهمة، التي بدأت تأخذ

لم يكن أمل دنقل يمتلكه ذلك، وهو اجتمع وانفلسه أمام إبداع المبدع المصري المتراكم والمعلول في سواح شتى، منذ برودة عينه في الكتاب والذاكرة، لم يكن، هي ظل النساء الثقافي والشعري المبهمة، لنصاع، وببسي عناصر تلك المساح وأجوائه ومعطياته، كل على الضرورة

بشرب الإرام وحل قناريخ آتيس الشعر هو
القناريخ نعه بأخوات الحبال والوجدان، ليس الشعر
هو تلك المسيرة الخاصة لذات وعزقتها في مرآة
حركة الزمن والشراخ كل حسب رويته وأسلوبه
كل الشعر لدى (أمل) فرامة للمعيش وببوءة بالعام،
لكه من فرط توحده بنص المكان وللشعر والأشياء،
ليست نبوءة المعاني أو المعالم، ليس هيبسا على
مرتب من سفر الفس كل كثر بسلطة وسنفا، تلك
الصق الذي وح الكفية والسلوك، حتى الوصول
إلى مشارف الأسفار وبهجه الصعاب الأخرى، كلما
ها الجوبي، كفى السلاسل القزفة لا يسفر إلا
على القلق والأرض

لا تدخلوا مصداقية الماء

بل مصداقية النار

كونوا لها الحطب المشتهى والقلب

شرد الشاعر الجوبي في واقع اللعبة اليومية
بتفصيلها، كما غرد في الكفية وسط رابع وموره
واسطيره واحصه من العصر العرعي حتى العهد
العرابي بالأحده، إلى الزمان والطولة الجوبيه التي
تهيم على الشاعر كثر وهو على عيب الهايه في
(العرفه ومه) عبر هذا الزحل في المكان والزمان
الشعرين، أحصع أهل دنقل تلك الأرامه بشوحها
وشدورها لما يربيه من محصلات وأقمه ورمته
هكل الواقع العرسي معروضا في الصور البهر
للزخ، فيما يشبه الخراب المسرحيه حيث الماسي
والحاضر بتلال الأديار والمواع، في لمح افئمه
محبوبه لصنبح القل وفتره على إدارة المصائر
والانقلابات في الذات والتاريخ لعبة تدور مغرقة
والماء، وتفيض حياقا، وهو ما يكشف عنه الشاعر
حتى في هجل الصب والإحباط

لو كنت ربحا لا اختتم حين لا تهب

لو كنت نوحا في نجة الطوفان

طورتكم من السفينة

لو كنت تيربون لظهرت قلوبكم على السنة

للنهب

لكنني لحيكم..

نكرنا هذه العبارة، ببساطة (أحب) بطل رواية
(موسي بيك) "لو كنت ربحا لن أمت على هذا العالم"
مثل هذه المعلل والمصدق المنعج ينكس به السن
الشعري، بل لم تكن لحمة وسده هيبك المثل التي
ينفادها الفن أصلة المحجورين كما يتفقون رجبة
الحمر بين أقدامهم حتى في مواقف الحب، هناك نوع
من عف خني، ورغبة تميز

شكلا آخر في محبته ووجدانه وهو إذ يسرع ليل
القاهرة مع يحمي الظاهر عبد الله ونجيب سرور
وعزها من تلك الجبل المكسب بالألم
الإحسان، وفوجودي، أسطيل الإلتينهم
في الصور الحلق للحب، مع رفائ لهم يحتلوا
أرضه العالم في أصره ورجبه، إن آتيس أحذيتهم
وهي نمر كثر ليل المس بالهصر والسفرة
والندمير، متاملين الجمال وقصه والقيم التي
يداف نغمها عمو- الإحباط العرسي وملك
الصق الحسيه الموزي حلف حجب الألم
والمعاناة اليومية للسطاء والهائتين

كل أمل دنقل يحول القرب من طين المدينة
ودخانها ومخوقاتها، ومن ذلك رته الصعوبة
الشرسه ومن الشراخ، طبيعة "مشروعة" الشعري
الذي سيكويه لاحقا لم يكن دنقل في رحلته من
الصعيد الأعلى إلى القاهرة على فله أدائه لتفاهيه
والعمره، في ذلك العمر المبكر والذي سببفه
الموت على نحو مبكر أيضا، مصنوما بهده
المدينة المدهشة كما جرب العاده عند كثيرين،
أو نكو، إلى ما يشبه الجوس الزبهي المبطل وإنما
أحد من الأديه موعا عباديا يصل حد العوايه،
ر أيضا فم المدينة وعاصره المسيرة بإفادها
المصرية والعربية، ر أيضا افئمه واسطيره ما
سيورول إليه الروع العرسي، من رعت وانحدار
تنواصع امامه اعلى الماسي في الشراخ وأكثرها
هولا، والتي لم تكن فتره (أمل) إلا الشعر الأولى
إب لم تدفع بجدا في الشراخ، لهذا الشراك الذي
وصلت إلى فتره هذه الأوصاع بتشويقها وملكها
المختلف كل الواقع وسيراف القام، يصططلن
على اعصافه وحيلته، أكثر من أي شيء آخر
هكل سوانه الأول عبر عصيدته الشهيرة (زرقاء
اليمامة) بما يشبه الصرحة الشعرية الأولى:

"أيتها العرافة للعقمة

جبت اليك مثقنا بالطفقت والدماء

أزحف في مفاظف القتلى

وألق الجثث المكنمة

مكسر الميف مغير الجبين والأعضاء"

لم يكن (أمل دنقل) شاعر أساسيا وعق
الوعي السائد لهذا المصطلح ومن على شكله
ليس لأنه هل شعر أي الحب والموت والطولة،
همثل هذا الرسم والتصعب لا يلقى بجزءه
الإبداعي، ولا يتجزأ أي شاعر حقيقي كل
شاعر أجد وقصداات كل قناريخ بالمعنى
العيق، هاجسا أساسيا في مساره، تاريخ الفو.
المدمع بل يراخ الجماعة اندغام الحاضر القلم، من
غير نظيرات أو هواصل مصطنعه كل مقرا

تركت في جيبني شجاً وعلمت القلب ان
يحترس

والى ذلك الاستحصال للمكمل العصبي ومن
طلال الاعيان، سيكور المشهد الحسي المتقلب
بفاحشه ونحوه وألوانه، هو الآخر وقود الشعر
في هذه التجربة الأخرى من غزوه الصلابة وبعب
الأطباء، ولرب السرير الذي اصحى به، المشهد
الذي يكتسحه البياض، عدا لمعزيب بالمدود كالعادة
وهو ما يلحد بجيرة الشعر،

لذ يتساعل، هل السواد

"هل لون النجاة من الموت

لون التعمية ضد الزمن؟"

بمضي الشاعر في تأمل الموت من خلال
المشهد المحيط، على أكثر من وجه والتقاطه بألغة
الكاء وكلم الميت ليس هو، كلفه شخص آخر يماثل
في سكرة عيب الونيك بأنه والرمس والزهور،
الظهور والحيول التي أصبحت للزمنية السباحي، في
الطلال الباردة للساحف وفوق حليات ساي المزهر،
بعد ان كانت يريه، كالفاني، وكنت بيني الممالك
والسمو اللبيل، صارت متجبة ندية مثل بشر هذا
الزمن.

متباه ومفلفع أسي للذاكرة ان تعار او ننسي
ذلك الناذير السري الأسر

"تحتلني الزهرات الجميلة

ان اعينها اتصت - دفة -

لحظة القطف

لحظة القصف

لحظة اعلامها في الخميعة"

في حوار مع باقر الزهور التي جامعه كندية
اميه بالشعاع الذي أصبح مستحيل، كيف قطعت تلك
الزهور، مشوار موهب المرحب، كيف تجود له
بحقها "أخفيها أحيده" روح من أنسة الطبيعة
هجين بين البشر في الثلاثي والأصمحلل والإبداع
الروحي والأخلاق، نخل لطيفة - أسا الحور -
بديواتها وجمالها الصامت، بهرغها الأكثر اكثراً -
بالأسرود

"أرقف

قلبي امامك -

والنشر الممتطيون والممتطيون صابون -

ليس امامك الا القرار

القرار الذي يتجدد كل صباح"

هذه الأسماء للطبيعة وتوجيه الخطاب الشعري
نحوها، في حوار مزير، يري الشاعر في مرآته،
صور الموت القادم، وصور العذوان القشري كل
شيء أبل للروال والانتهاه، وهذا أكثر نبلا، وفق

إنه إلا نظم بلعلم ونجيمه وأقلطه

من جبر اية الآلهة العروبية وزمورها
المتصلما في السمو وبعبه، في حلم العذقة
والظلم المتكافؤ، والجودبة، رحلة النص
الباثت عن ذاته وهويه مجلبتها المتخلفة حتى
ورقاء اليمامة وحرب الصوم - فتح

تنبذل الألقمة والعصور، لكن روح النقص
وهواجسه واحلامه وانكساراته، ينفي واحدة في
معرجت هذه للرحلة المرفقة البحث عن لمحي
في ظلمات العدم المائل رانما وفي محط هذا
الترحال، يسوي له التعبير الشعري وتصح من
محطته إلى أخرى، ليس بالصزوزة في حط
تصاعدي، لكن (ورقاء اليمامة) حيث الشاعر ما
رأى يختبر كوائمه وموهبه الأكيدة، ليست هي
(حرب السموم) ذاك البناء الأكثر تركباً وتقيداً
بالمعنى الغني، مشنودة إلى عصب الحب الكبير

"هل تترسم فيثارة الضمت

الا إذا غالت للقرص تدرع لوتراها العصبية

والصنفر حتى متى يتحمل ان يخبس القلب.

قلبي الذي يشبه الطائر للدموي الشرير"

وصولاً إلى المحطة الأخيرة الأكثر خطورة
حياة وشعراً، في (الزهره رعب) وهذا يسو معرفة
أخرى في رحلة المفارقات الشعرية عدد فنقل،
معرفة يسر قليلة في تاريخ الإبداع والمبدعين،
وهي الكائن على عنب السوب الغريبي الضام
حتماً، حيث الشخص المرنك على الانطواء
النهائي، ينهي مسار تحفته للحياه والزمن
ويستنكر إلى قدره، وإذا ثمة كتابه طيب أكثر من
شكوى قدره وبوح واسترحام بالمعنى النقص
الذي يرد إليه الكائن في لحظة الانكسار النهائي
في (الزهره رعب)، يعزأ كفيه محطته، استمرراً
للرحلة لإدع به ربه وشرقي، بكر حقت تلك
الجالية في النص، وتسبق مكانها بأمل وجودي
أكثر حضوراً عن أي قبل في الحياه والسوب
والطبيعة ثمة بتفسير ظلمة وكثافتها
يدنو إلى شبح السوب المصق، لم يرد إلا بوقفاً
وإبداعاً، وفي السياق صبه يتم استعاده طعولة
ووجوده، اصحب بعبه ومكتفه بالمعوص

واستغناء واملك ومعاف كلف مراتع الشاعر،
يتم استحصاها، عبر حركاتها وتلويحاتها الطبيعية
الأحدة في الذي والاختفاء

"هل أنا كنت ظلالاً

ام ان الذي كان ظلالاً موي؟

هذه الصورة العائلية

كان ابني جمالاً وأنا وألف تتكلى يداي

رفعة من فرس

بورتية كتولوجية حديثة، بحسن ان سكر بمقولة
الفرنسي دي الأسفل الروماني (سيوران) بن (هتلر)
(مستقلين) - مع الاحتفاظ بالوقوف - ليسا إلا طليان
في جوفه موشية، يلتقي للقر الذي يعين بدايته
الشمس، وقد اطبق طمعه وجهاته على رقيه العالم
والكون

اما عربيا، قد وصل الفومع إلى ما هو عليه،
إلى آخر الشوق في بنية جلانية وقتله، بالمثل
وقدم واللحم الحي، كي يكون لقمة سائغة، من غير
أنسب عسفه في دم القاتل والجلاد ابتلاع الفريسة
بسلامة بالغة، وهو ما لم يعرفه التاريخ مثيلا حتى
في أقصى اليهود عيونية وانحطاطا

هل نريد من كنية (ناقني) على باب جديده
"اطموا كل رجا فاقم على ابواب الجحيم" لكننا في
قلب الجحيم حقا، في قلب الأربع الحالي، حيث يصيح
للذليل، ولا يتقى من العاقلة إلا كنهها الفرج، وينج
في عثم الأبتية

ربما من هك يبرغ معنى مختلف للوجود

قاهرة على قنديل

على قنديل، الشاعر المصري، الذي غادر
علماء، عالم الأحياء، وهو التعريف البيولوجي
للموت، في 1975/4/5م. أثر أصابته في سيرة
العمل العامة، التي رسمها شخصه في ليل طوقات
المصعد (رأس)، الذي يحتل في جناحه عو - الدباب
مع صرحا الانفعال للتأليه بين قبائل البدو المساهرة
في تلك النفاق

ما على قنديل قبل أن يكمل لقلعه الأخيرة
وقر "تريكة" وما قل الأخيرة. كل ساكر على نسب
الصورة ذات يهرس حسد الشاعر، الذي كان يوشر
بصانه للغة شاعر مختلفة عما ساد أجواء الشعر
المصري الذي يتناول توابه شعراء فرسوا انهم
بعوه الأبيولوجيا والإعلام

كل على قنديل مع مجموعة استنفاء مشككين
هو، الهامس الحيد وككن من أكثرهم شاعرية
وتتميز الأصول الشعر المستنزه. نجاب حلمي ميلم
وعبدالمعزم رمضان وحسن ظليق والعامة - طول
برر - موفيه ميكره، كالموت الذي حطه وهو ينذر
في حلق أحلامه الموحته، بين ريلز - أهله شعراء
وكتابه صيدية جنيه تحرق حجب السطح الراف
العصية، قصصه تحتل فيها دماء البومي العائسي
وتروع غلصن في التلقل كيونية لا متناهية

كل على قنديل يهت علمس الوجود ليجمعها
في مناخ شعري يمتلك خصوصيته إلى حد بعيد نص

رؤية الشاعر، قبل ان يستباح مثلما استبح
الصقور، صقر هريش

دائما هك تلك التوحد، بين الموت الفردي
والموت الجماعي، بين الزاين والنازح، وحده
مسير لا نفصم عرما بين اعشاء هذا الجسد
المشعر بالجرح، حتى في اللحظة فتخصيه
الخرجه ر عم ان نقف في ربوانه الأخير، هك مع
الموت في مواجهه حلسة وبهانية، مما يبعه إلى
استطو الذات والوجود إلى الاعمل في الاعلق
الجوانية لمسيره فلكس على هذه الأرض - هك
يحتل الأناحل مساحه أكبر من العزج، انه صحت
هذه الشائقة، وهي ربما صريحة في تناول نكاحات
شعرية وإبداعية بجوها وأوت باطلق

في مياق الخمسة الطبيعية، يتفكس الموت ويفقد
حشيتة ور عيه المينابز فبين، وبصحي ككنا أيضا
طبيعية، وكأننا الإرث الفرجي الموصل في
ار ذراه الحياة العائرة، يملأ من سطونه بشكل لا
واع، على الشاعر، نكن من غير ذلك البعد
الإصافي البديل، الذي يهبط مشدودا إلى "يوس
الحق والعلود والأبتية"

أمل نقول الذي دفع بالهجرة الشعرية العربية
ذات الهامس التاريخي والبيولوجي، إلى مشرف
جديده، ولم نره تلك الهويك الصلبة التي احب
في الانتشز، والتي تتوصل الإدهاش الفرجي وما
يعونه من فقر بروحي ودلالي.

أمل نقول ينحى ما تقدم، وغيره بالطنع،
شاعر بلغ التراث والمروية، رغم اختلاف قروي
والعمرات، لكنه "البر الشعرية التي نساء إلى
ألف علم من الآن، التي مساهم بها ككنا كفت
بين العشوي ونقش، سطل خطر هك، كما يجز
كاتب كبير، إلا اذا اعتبر نفسك نوعا من
الميلفت التي ينشر هذه الأيل بمصورة لكبر ولا
مستطوع للفرق بين هزلهما وجدها

أمل نقول ليس صمن هك التقييم الطريف،
وليس هو "الذي هك الشعر المصري بيايه - امله
في تطور الخطوة التالية لصالح عبد الصبور
تطورا حاسما" كما عبر شاعر كبير أيضا
الشعرية المصرية ما نعا تتفصل أجيالا واسلوب
وطر أنق نميز

أخير! ونحن نحتمي بالذكري (الحامسة
والعشرية) لرحيل أمل نقول، في هذه اللحظة
المصليّة، التي توغل فيها الحصاره في مهال

لأقوى جديد في الشعر المصري وفي عالم هذا
الحدث القادر على قنديل، هل من المجدي في شيء
أن نتذكر عام 1974، على ما أظن، فالجور مليء
بصيف البرق المتعجل والشتاء، حيث جعلني
كمنسمع، سوء لحيه في العاهة بطني قنديل وحلني
صالح، ربما كنت حر مزه بالنسبة لطبي في تلك
العزة كما نهجني أبديت نغمة محطلة، وربما كنت
على نهجني أبديت موب غلص



غالب علما والقاهرة

في هذه اللحظة من بهار رمضان يوشك على
نهائيه.

أكتوبر والطقس ما زال لم يفتح إلى البرودة بعد

حريف غامض، ورائي شجرة الأصفر يتسلط
في الروح والمخيلة

في هذه اللحظة تدل علي بكري الراحل الكبير
غالب علما هكذا وأنا اجلس على مقعد القراءة
والكتابة مثل معظم الصلوات، يحط علي اسم الذي
بمستدعي على الفور ملامح شكله ومنجزة الإبداع
بتواتر مناهقه وشغوفه، بالرسائل والأحلام
المدسية بغلظة قبل مثلها، تحت علامات الفصح
والاستفاد ليرتفع الفتريح العربي المعاصر

هكذا
بحبه لا ينقصها الزهانة والقوة،
يحط اسم الراحل على شجر حريف غامض يسرح
أشباحه على مستند كتابه مقروء كسواء يحضرها
المرأة واللحاف

بملاحه الطرية اللامعة التي لا يكاد يمتكن
على صفحتها كل ذلك الشقاء والمعاناة العتيقة
والإبداع التي رسمت حياة الراحل وطبع كينونه
بالكامل منذ سني حياته الأولى، منفصلا عن مرابع
الولادة والعائلة منبهاً بصحب الجوزات الفكرية في
النصدي للظلم والظلم بكافة أشكاله وبيانه، ماضيا
في رزب الإبداع الموحش، لكن المعاصرة ببرز
الفكر والممارسة، بالأمل الذي كل موجوداً، حتى
لحظته الأخيرة التي دفعتها المشيبه هذه المرأة إلى
تمتق

بعد انفصاله المبكر عن بيئته الولاية في الأردن
ضرب القاهرة مسرح حياته وحريته الإبداعية
ومعه صغر جراً من سيج هذه المدينة الشاسعة
المستطيلة، من أحلام حبها وطلبتها في السراء
والفراء، هي حوص غبار تجرية والإبداع

نوحب تجرية مع غالب علما مع قناعه ورفع
أثماً باظلة من جور تموية محلة أو محبة مهما
كني يريق مصورها المعادي والمصري، الفيني

يصبح بالأنبياء الملموسة والمبعثرة بها وهناك،
والتي ترتفع بفعل المحلة إلى أوق الشعر

"ويعيش فوق تراب التوزك نخفي وجهنا
في صدر العائلة"

العائلة الدافئة من اللباب أو للتصريح

أو تتواصل عبر لقاح اليتيماء

لنبد شمة ما ينحل من هذا الشعر في مجقية
القول أو التراكيب القارعة التي يحضي وراءها
الكتيرون من دغلة الحفاته، بل وعبر مجموعته
الشعرية الوحيدة "كانت علي قنديل للطلعة"
كل صوره، كل جملة شعرية تعص بدالات ماح
المعانة المحسنة بذلك الجملة الذي يتجول وحيداً
هو رباب البرك وبعد أحيرا باللهيه المولمه

علي قنديل حين كل يكتب هذا الشعر كقت
دكره الشعر الحمصي هي الميمية بلالاق،
والصاخ الشعري الجديد ليس به التورر المختلف
مع تلك الدكرة وهذا يرهل احمر على تميره
ومشاورته

حين يتكلم علي قنديل بلغة الشعر عن
القاهرة، التي أتى إليها غريباً من قريته للرئاسة،
يلاحظ أن هناك موروثاً شعرياً وبنشاً وأصفاً حول
القاهرة، جده ملامحاً للجمع من الشعراء، الذين
سمعت هذه المنسية حلامهم الربيعي وهي روية
متروية تقرب أحياناً من السداجة، ريف - منبه،
وكلفت لمة هذا الشعر ودسه الحزب التي
رومانية مصي عهدها وهو بهذا يقترب من أهل
نقل الشعرية المصرية الجبينة التي جعنت
جوانب اسمية سها في مجلتي (إسماء) و(الكتابة
السوداء) هي تلك المرحلة

يقول علي قنديل

"القاهرة : ليلان يقترب بمساء

مدرجة في قائمة الأصائل وأقلاما، بين

الحلم والندة الأفكار وتوابيت

تتأمل، قطر يتكاثر والمساءة

في عكس أبقاعات القلب.

أفتح نافذة، يتهدج موج يصل للشرق

بأعصب الفيلة، أفتح عمقا، تتشطر

البقطة في الق الشيوخفة فاعل

هذام امي، أفتح، أفتح تجرية"

هذه هي القاهرة علي قنديل يمشي فيها مشية
المشكم بين مسجور أحلامه وكوابيسه، متطراً
"باحجر الشيوخه ومود الكلاء" كي يحض مصاه
جرح جب في لمة اللمة - الحيلة تلك التي لاها
للحباء ومشعر دو المصلمة والذات المخطلة

يمكن القول إن مثل هذا الشعر، كأي يوشر

بلحم الشخصى الطمى ، الفلوسى ، بالتاريخ والواقع الموضوعى على نحو معملى بلحمته المحكمه ، بحيرة جمالية وحياتية ومعرفية لروانى كبير لم يزل بعض ما يستحقه وهو امر ليس مشهورا في سيا العرب المبينة لركتها على العاق والثنائية وسحق الاختلاف

في هذا الصباح الاعتيادى ، هي المدينة التي احبها غالب هلمسا وكانت مسرح عواطفه الواقعية والرمزية (أذكر الان لحظة نزوله للقصرى إثر تروسه مؤمرا ، في عهد الرئيس السادات، من مؤتمرات تلك المرحلة)

في القاهرة ، هذه المدينة التي احبهاها حتى الوله وفكره بجمهورية غالب هلمسا ، يحط طائر روحه على شجر الحزيف الزاحف

واليماري ، كالنظام الناصري وغيره من التنظيمات الطامحة الى سدة الحكم والسيطرة

من هجرته المبكرو الاولى على الراحل الكبير لا تحدد حدود الجغرافيا والأقاليم العربية والبشرية المصطبعة

صلت جغرافيا الخيال والأحلام واللفاف مسكته الإفس ، مصزوب عشيرته المبعثرة في لصفاح الأرض والتاريخ

في أعماله الروائية خاصة ، ومنذ (الحماسين) و(الصحك) حتى (الروانيون) روايته الأخيرة ببني غالب هلمسا ويبلغ مسيره روايته غريبة (من العاية) شذبه الحسى والأصالة بالمعى الممارق . تشكل ملحمة الزمن العربى الراهن بتحفه وحدته المكسورة بأفاده وجماعته ، بمدنه وصهراته الموصدة الأبواب

رصيف الغضب

(محمد لافي يطلق صوته الغاضب
من "موقعه" و"موقعه" الرصيفي!)

□ رشاد أبو شاور *

يتبادل محمد لافي في عمله الشعري الجديد
(ويقول الرصيفي)،
بمرارة وغضب:
نرى هذي بلادي
أم بلاد الروم؟!
وهو بهذا المقطع يحيلنا إلى المثني:
وسوى الروم خلف ظهرك روم
فقطي أي جانيك تميل
ويمضي على الرصيف، بعد الرحيل عن
(بيروت)، مترحلاً في شتات جديد، في زمن
الحسرة، حيث يسقط الأصدقاء متحليين عن
المبادئ، لا شهداء في الميدان، مخفيين في القلب
حصرات تضيق إلى الفواجع التي عصفت
بالأحلام والوعود، التي رفعت مداها من لحم
ودم وبطولات، وتضحيات سجيبة.

الشعر.. والرصيف

هذه القصيدة البيل تنبئ الفلاري والمثني إلى
عبد الشاعر، فهو لا يحكي عن (الشعر)، ولا عن
(الرصيف)، فالشعر سلاحه، والرصيف مترسه
الذي يطل منه على ما يجري في الشارع غير
المعاني، فالشارع المحل من هم ليسوا أصحابه،
ومن الرصيف يطلق قصائد غضبه ومقاومته في
الزمن الخراب

في افتتاحية (العراة)، يقدم لافي بقصيدته
(ويقول الرصيف) التي تنبئ (البرولوج)، مشهد
الافتتاح في قسم ح

كلنا في العراء عواء

لا شموخ ولا كبرياء

ويقول الرصيف: أنا ترجمان الهزام

ألى اتجهتم، على كافة الجبهات

كأنه يطلق لافي في عمله الشعري الجديد -
ولا أقول آخر أعماله، فهو شاعر منحصر، لا
بمضب، كونه يمدح من بجزء عبوة بخن، وموهبه
أصيلة - قصائد مركزة، مكثفة، مشحونة، تحت
واحدة من سمات تميزه، وهذا ما لعب أدباء القاد
للكبير إحسان عباس، الذي رأى في لافي أحد أهم
شعراء القصيدة المعاصرة

في قصيدته (مقاومة) يأتي صوب الشاعر

أقول: كم تراجعت خيل، وكم

تكمبرت سيوف

لكنما اتقان لم تظلمها

سهم هذي الرحلة (الخريف):

العودة على النساء، بل رجولة من يصحون،
ويهبون للحدث، لأنهم

يقومون في لغة الاعتراض

هؤلاء الرجال لا يعطون بلبون الوطن،
فهم الاعتراض - المقاومة في وجه العدو، وهم من
يحقق بهم الشعر - الكتابة

الرجال الموال الذي قلل

دون إجابة

هكذا يتكون قناديلهم،

ودخان بيوتهم... في الكتابة

شاعر رصيف العصب لا يسجيب لمن أبعدوه
عن الشارع، وهو يصور ذكرى من رحلوا في
(الكتابة) المتحررة، والكتابة شعراً - ونثراً تغتفر
ما يحصب الذكوة، ويصوبها، ويسلج بها من
يتنظر هم (الشارع)

يكتب لافي ماحوداً بالوطن، يحصرة الوطن،
هو المنصوب - المرفوع، المنعاه بالوطن، ابن
النجرة، ابن الأرض، ابن أولئك الذين شأ وترنى
على اسمائهم، واستلهم بالفكر بناء، والاسماء،
وعلمهم لهم، وز غيب الحبر، والاحياء بالحياة
والأمل، رغم ما مروا به من هواجس

البيت - الوطن، البيت البسيط العادي الأليف،
يتشد له لافي بخيطة بعد قصيدة الرجل، وكأنه
يقول المنتمى من أجل هذا البيت رحلوا، فلبقهم في
الكتابة والذاكرة، بما دققا ألسوني التمرد
والجمعي

البيوت البيوت

دخان قطارين صر للقرى

نايها المتجدد.. في الزمن المتكبروت

والبيوت المصطوح التي

فوقها يستريح القمر

والبيوت الكلام المراهق بين حبيبين

حيات توت

يكتب لامي (البيوت) لتكون راية لمن لم يعيشوا
في شعها، وتلك البيوت (هناك)، فلا بيوت غيرها
تسبح الأمن في النشأت، والسعي لا تنسها للولد -
الشاعر الذي علل تحت سعدها، وعلى سطوحها،
مع القمر والجوم

تلك البيوت:

التي غيبتها الجريدة

البيوت التي روجوها الزمان المقايض

لا تهم المفاوض!

واختصار المسافة بين الشرائح والطبقات

ويقول الرصيف: بهجري تصب الخطى

من جميع الجهات القصية

وعليه أوقع: إني أنا الأمة العربية!

مباشرة الشاعر ليمس هزينة، هو لا يصرح -
غامضاً معهوراً لأسبغ شخصيه، فهو مجموع - جلال
أمنه العربية العائنه عن الشارع، الأمة التي يفت
تواصل حياتها الثابته (الرصيفية)، حد ان رمي بها
على رصيف الأمم، والشعوب، والحياء، والرمي،
منتهيه، مبطله الفاعليه، حتى من سطلة مرمتها

المصطوك محمد لافي يطلق من الرصيف
فصلته وفراشه، لصفاء، إبانة، تحذيرات إقه
صوب العصب في رمي المرفوع، والذل، والحدال
لا يبتدئ الشاعر ليمس مكاناً فصيلاً، فالرصيف
مطله، ومكان مرافقه، على امتداده بمصفي، على
توقف فلو يصبح لنفسه عن وجهه - وجعهم، يرق
إحياء، ويهجر أحياء، وهي كل الأحوال هو لا
يمدح، ولكنه يهجو، وهي حياتنا فتج كثيره نوحم
الغزير والأتوب، والسمع والبصر، جديره بالهجاه
في رمينا نسه في الشارع من يزور، وبهذه،
ويبتذل، لذا يهجر لافي في واحد من لاهقه،
وعنايت بطوري على المشرية (مسؤول نوري)
(الابطل) للربيع

رجل المهمات الصعبة

في الزمان (الشين)

إني تطع به الرجال تجد مرصمه

على الصفيين

لكنه سيقل لغزاً، حيث لا تكري إذا

فتنت عن نمب له...

(أربعة أبوه من وينا)

لا عجب من الهجاء والسخرية، فمن نمش
في من (الشوربين) الذين كلما ارتدت حمارنا،
ترأكب مكاسيتهم الشخصية

بين شعر الهجاء والسخرية ومن الكار يكتلور
ما هو مشترك إبراز ما هو شحيح، بحيث يظهر
على (حقبة)، ويصير أكثر علماً

ولاً لافي يعرف معنى الرجال، وهو عيهم، ما
هم خليقون به، وما يلق بهم، فهو يتشد لهم في
قصيدة (الرجال)

الرجال المسند

الرجال الذين إذا انكبوا

واحدهم بيئد

هكذا سلامه يصمم لافي عبارة (واحدهم
بيئد)، فتجلى إلى أفضا السبطاء بنبيلهم وشهيدتهم،
وتعذيرهم للرجولة بما هي قيم، وأهم رجولة

بعد، والشاعر في فنتين، وما اترك ما عناه مند
رحل عن العوجا

العوجا مخيم على ارض فلسطين، والمثل
يعزل الحجر في ارضه بطول ولا (الفتى) ليس
جوراء، ولأنه يعرف قرية أبيه وأمه، فبقه عيش مع
الأيام راعياً للأمل بالعودة إلى قريته غير البعيدة
عن العوجا

أد كفت العوجا تنظر كما الأم، هل قناها قد
ملأ هي السنين، مملي الروح بالطفلة والهرائم،
هو ابن الجبل الذي تسلق بالأيام بتحرير فلسطين،
ولها كعب وانس، وحمل السلاح، وحمل
العسك، وصيبل وصمد إلى أن توجت
المسيرة بالحداد، هوى روحه يا شعر، ووصل
علاه بصمت (س) موقفه الرصيفي

في المقام الأولي يعود الشاعر إلى براءة
ووعود الطفولة، ولكنه ينكر بقاءه بـ... وهو في
السنين، يعود مثلاً حبساً، ولا ينفي بالعوج
المسيرة المتطورة على شباك في قلبها الطويل، ليل
الاحتلال، ليل خراب كل ما خضره من رحلوا عن
العوجا والأختال بصحير وإقتر وبه وقت

في لغاه الشاعر السني الكويل بالعوجا، تأتي
العوجا بكامل بهتها، وشاعر بها، وحبوها،
وصبرها، وتنتهي المقامة الأولى بتساؤل مر
من هذا القروي على ناصية الشارع

بقرا كل وجوه الاحياء / الأموات

ويقدم أوراق سفارتة مكسور الحلم...

إلى زمن فات؟!

ولكن الزمن الذي فات فات، ولأنه في ممتين
الخيبات والانتكسات، فانه يتساءل في المقامة
الثانية للعوجا:

من شرقة السنين

اطل مجهداً على خرابي المعين

واصل فتى الذي قد كفته:

هل مرت (العوجا) كأي كذبة

في دورة السنين؟!

بعد العهد بالعوجا، وطال عنها الغياب، وغيب
رحله الإلام الحلم، وأدأ بسند الحنين والشوق
للطفولة التي باتت رمزاً ومكثاً

يصبح الشاعر مفجوعاً لآلام النفس على
الرحيل عن العوجا:

اعتب من؟ وه إني ملول ندامة

مازال مافيه يزن... يزن: لا ترحل

عن (العوجا) فمن يرحل عن (العوجا)

يضل النجم لـ (العوجا) وتاكله الذئب

هكذا ينهي لافي قصيدة الفيتوت: لا نهم
المناوضا. هذا المصنوع الذي (رصفنا) في
زمنه، بعد تعيب زمن الرجال... في زمن (الشيء)
الرجال! يستعيد لافي (العوجا) (وزمنها)، والعوجا
مكث كل شبه فخر لافي غرافة لبيبة افواج
اللاجئين بعد بركة 48 وهو أحد محرم (الرجاء)

بفصل كد وكدح أولئك اللاجئين حولت
المنطقة حول المحيم، في سنوات طفله، إلى حقول
وبساتين، ولتحل البيوت البسيطة فسيبه من
الطوب، والمسفوفة بحصص القوص والأخشاب
والطين، حيث يجلس على أسطحها أهل العوجا
صباحاً، متفاني القمر والنجوم، ميتزين من حراره
(الأغوار) التي تشوبهم في بهارات الصيف الفلسفة

في (العوجا) عاش أبناء القرية تراوجوا،
التحق أطفالهم بالمدرسة، وعمل الرجال في
الحقول، والأهالي جمس ما تحت الأرض، وما
جمس أعين الطعام للأمر العجزة كاذحة

في (العوجا) بيت الأمل بالعودة القريبة للقرية
التي هجر منها من جملتهم أفرادهم بعد أن كنه
العوجا، وبقرة الروح، وحب الحياة، تراوجوا،
وبرع عن الحب في الطوب النضة، ونبت الألفه

رغم أسوة الحياة في المقيم اودهرت العاطفة
الإنسانية، هناك عاش محمد لافي حتى بركة
حزير 67، طفولته وبه هونه

في السنين حمل لافي العوجا الطفولة، الحب،
ورغم حزير أن لم بعد الأمل، ولم يسط في وهاد
فليكن، رجال الإعراس - المناومة رعو الأمل
الذي بيع شعراً وحده لفظة المودة - لافي أن كل
(الرجل)، أو (الرجل) عن بيروت عام 82، رغم
مركزها المجيد، والدفاع عنها ببسالة

بشرد لافي من جيب، والأقصى من القنطرة هو
ما قلت إليه الحال في زمن (المناوض)، زمن
الفتى عن الوطن، والزمن بما (بعد) به الاحتلال
في الرمن الأمريكي الصهيوني

في مسيدة طفولة من (مقامتين) للعوجا، بقرا
مسجل المعنوية الأولى

سقطت فواقي التل (والعوجا) على الشباك

هذا الطفل ترققه

وتعرف بيته الطفوني

تعرف لحي (الفنية) الحارث

لقد الشاعر بالعوجا بقاء من الطفولة، من
حزات المحيم عندما كل يلعب مع أقرانه لحيه
(الفنية)، حامي القدمين، وعلى راحتيه خضرة
أوراق أشجار المور، حصرة الأمل

اللقاء مع العوجا لقاء بالمكثي الأليف،
بالطفولة، لقاء بالأرض - الأم، والمعجم أنه يتم عن

والبطولة الفردية والجماعية. والدم، والعدا
وغيابات (الغلوص)، والأبطال المسيرين والمعمد
عليهم!

محمد لافي شاعر عاش التجربة، وهو رغم
(الكهولة) لم يصعب، بل بجهد، وقصيدته تتطور
من عمل شعري إلى آخر، وهذا ما يجعل في جر
أصله (ويقول الرصيف)*

قصيدة لافي واضحة، عميقة، بسيطة، لا
خصوص فيها، وهي قصيدة حية، معاصرة،
(حديثه) حقاً

في **قصيدة لافي** يضمن، من العرائس الكريم،
والمأثور الشعبي أمثالا وأقوالاً مأثورة، ومن (جده)
المسني الأكثر حداثة ومعاصرة من كثير من
شعراء يعيشون في القرن الحادي والعشرين، ما أن
تشر قصائدهم حتى نطفي ونمو، لأنهم لم يبت
(بنت عيشة)!

في **قصيدة لافي** نامل المجرى، ابن المعقاة،
وهذا ما يفره من هرائه، متجعي مسيرته الشعرية
رأب، وعلى مهل، وبثافة، كور لافي فصاءه
الشعري، وحقق مكافئة لأغنية بمسيرة الشعرية
المدنية وهو مجموعته الجديدة يصطب لمسيرته،
ويؤكد على غنى صوته ونميره

الندم! ولوم النفس التي لم تسمح نداء
(العوجا) لا ترحل، لأن من يرحل عن العوجا
الوطن، يعيش في المنافي، ومنافسه منها
العدا

يخطب الشاعر (العوجا):
لك الحضور. ولني امتدادات الغياب
العوجا مستظّل دائماً للحضور، فهي لم تكن
(كده) يوماً، ولأنها كذلك إلى أبداً وهماها، وإن
أكتهل، سيحمل حضورها في روحه، وصدقته،
ويشدها من أي رصيف من أرضه تشرده
ومثاقه.

لا غربة أن يحتم الشاعر مقابلة (العوجا)
للثانية بلندم الجراح، وهو أبعد من أن يكون بشما
نحسباً

هل كان ينبغي أن تشهد (العوجا)
عشاءك الأخير
وأن تظل في غياهب الدروب ملعب
الخطي

كاي كليب غارب من المصير!
لا يهدد لافي جراح الفلسطيني، بل يكاها
بالدم، وهو بهذا رصفاً - أي فلسطيني، في
الوطن، تحت الاحتلال، وهي الشيف، هي مواجهة
خير واحد لا بد من التفتت بالوطن، والبقاء على
ثراء هبها كل الشئ، ومن المعالمة حتى تكون
للمودة (العوجا) - فوطن مري، ومندا، جهولاً،
وبحراً، وهو ما يصحي الفلسطيني ليلوغه منذ
عشرات السنين، في رحله تسهر بالتصعيد،

* (يويايل فرصيف)، صفحت من سلسلة إصدارات فنلغ
الأدبي، ورقة الثقافة الأدبية 2010

سحر الغنائية والسلام الروحي

(عن "شباك الموسيقىار" لطالب
هماش)

□ أحمد جدهان الشاب *

(ما أصعب القول على القول)

أبو حيان التوحيدي

وليسرك تحلق العزف الوجداني، وسيلبك
شمسبك، أملاً بالخلاص من سيطرة حركات
الأفعال المادية، التي تقتل نفحة الروح الذاتية في
خلابا الكون، كذوبان صوفي في وحدة الوجود،
توممه قه تجلى في الجلجلة، خلاصاً ابدياً

يتمنى أن تكون الموسيقى، حديث روح لروح،
وقد عصت هموسها ومتاعبها والأمها، عبر ليلالي
سمر شاعري، يخلق بك مع الجيوم، والعيوم،
والطبيعة البكر، من أراهير وفراشك وعصافير،
تسمو فيها للنغوس، وتظهر الأرواح، من الصعينة
والأنا

يهرك طالعهم هماش في بيوان شبائك
الموسيقار، إذ يتعمق في اقتاعك بحايطة الخمرة
والسكر للنقاء والطهر في جو من الصفاء الوجداني،
حين تتسجم الآتوات في موسيقا الحياة، فتكلف
الأرواح في عالم بشبه، لنعيش معاً في سلام
ومحبة وونم

وتفرق.. كلال ذهبي التور على بركة زبيق
وتخلق.. فوق بحيرات شروق الشمس كطائر لتلق
وتفوق.. لذة موسيقا الصمت الصافي، ومكون
الأصايق!

.. لذة أن تجلس قديماً قرب غدير الدمع الرقراق
فليبر تكرر كأنهذ وراح ينقط
نوراً عصلياً في الأحناق

بث غنائياته وسمعيياته بين بعثي الديوان،
معتماً حربه الإيقاع في شعر الفجيلة، بين مقطع
و حر، ما راد في جمالية العرب لكل صبيدة
بداية، لنعراً هذا المقطع من صبيدة (كونشرو)

(الأنهار)

(فأغرق كالصكران بماء المطر الأزرق

عن (شيك الموسيقار) لطالب صائغ

موسوع مؤثر كهذا هذا ما حدث لها في قصيدة
الكوليرا

واعتمدت البحر المتدارك في أنطر تقصر
وطول.

علماء آلاف العصائد العمودية التقليدية،
كتب لمصنفات جليلة، بشعر شعرها، فكثفت
أيقونات مزال الكثير من ألسان بتصور بها،
ويحطوبها حكماً، ومكرراً، بعبرياً، بشاعره عالية

كل هذا، لا يظن أن الشاعر الملائكة، قد
ثارت على البيت التقليدي والأصيلة، ولا رهنه
بقرار مسنن، لتصور في رها قد توقف نورها،
وسوى فعلها في العوس والأدهل

لكنها تقدر بإسرار أن الشعر في محطة، حين
انهالت قصائد النثر من كل جنب ومصب، وهي
غالبها تملو من ملمع شعري، أو من موضوع ذي
أهمية في الحياة يقول (تدعت في الجرد الأدبي في
لبيل بدعه عربيه في السنوات العشر الماضية، -
أي في السبب - فاصبحت بعض المطابع تصدر
كثبات نسم بين دفتها نواً طبعياً مثل أي شعر آخر،
غير أنها تكتب على أعقاب كلمة شعر، ويصح
القرى لك الكتب، موهماً أنه مسجد فيها قصائد
مثل القصائد، فيها وزن ومقاييس وإيقاع، غير أنه لا
يحدث شيئاً من ذلك، وإنما يطالعها في الكتاب شعر
اعتباطي مما يقدر في كتب النثر، وسرعاً ما
يلحظ أن الكتاب حلو من أي أثر للشعر) (٢١)

جدد في هذا الحكم نزار الملائكة، مصفاً
لقصيدة النثر، لأنها شعر، وليس فيها ما ينال على
الشعر، (قوزن والثقافة والإيقاع) كما قلت، فهي
إذا رهنه التحديد، لأنها لم يجد فيه جديد الشعر،
لكنه شعر جميل، وهي ربهما هذا، كأنك تقرأ، لا
سطوراً، بل نواً يقول ما الذي يمنع أن يكون نواً
منظوراً للنثر، وليس للشعر

في جدول (شيك الموسيقار) للشاعر طالب
هشاش، بل قد موهب لأحكام نزار في شاعرية
الشعر، إضافة إلى جمال بحوم في رجاء الإمكانة
والأوقات، تعينه برامح الصور البدعية التي شعره
بالاتزان القصص، وشراقة الروح، مثل (تأمل)
سرب طيور / تتعق بلزقة الشمس في الإشراق
ص 146 وإقني يجمع كالنهد على شفة المولود
ص 268 وإقاري قديماً بيكي في جوف كمان
ص 135

ودراء بمحصر زيباب في قصيدة (قصيدة
الفرقان) ص 129، وفي أخرى بمحصر السبب
والشوق، يقول (باحمل كسرنا في العشق
الأكون ما نكر في الحرب الصبايا/ ولا غروب
بشوق العوايا/ ما عانت فائدة نرجس/ أن محسر
أصفاً أو تلك أصح) ص 23

والخمر ترف بجنتها المائين

على أعصان القطة والرويا يجتاحين هالوين
تفرق راحة الإشراق/

ما أهلا سقوط فواد المرأة كالنفاضة في بركة
ماء/ تتداح دوائرها أطرافاً (١١).

هكذا يبدو أغلب قصائد الديوان، مطووعة
موسيقياً، راحة، بموضع هي الخلف الوجدانية
الإنسانية، تتعكك فيك، لتصور بك، لتصافي مع
لحظتها، ودور أن خري، تنقل إلى قصيدة أخرى
مستمعاً بتدقيق إحساس عال، يهيم به طلب
هشاش.

لكنك إذا تتوقف لتبحث في دهك عن قصيدة
واحدة، يتم معالجتها وطرحها، فلا تعص على
شعر شعري مجرد، مثل تلك قصيدة (بيت
المسافر) التي يتركها عتقها ورب عدة،
ولا تجد موضوعاً يورق الشاعر، أو النصف، أو
الإسبال محدود ومواضعه والأسماء، إلا إذا كانت
الغربة والحنين، هو موضوع القصيدة، فهل يجوز
أن يقدم الشعر بهذه بلا قصيدة أو بلا موضوع
محدد؟

قد يلعب الخيال دوراً مهماً، بل له أهم دور،
ليرسم علماً ما ورائها متغيراً، أو بصور مشاهد
قصية أو يكون رؤى شاعره حاضرة، تنعش الأما
تؤرق الصبية.

(للشعر معنى واسع أكثر من كونه نوع أو
شكل ورنى متغير، إنه رؤيا تحييه ترامة أو
مأسوية للحياة والألم) (2)

باحث الديوان بيك من تشيد جمال إلى جمال
الشديد، وهذه غاية من غايات الأدب، فالأدب هو
أفضل ما سمع راحة اللقاة من النظم حسب
قول يارغاس يوسا

مثل هذا الجمال، لا يتوفر في الكثير الكثير مما
يطرح في الدوريات الأدبية، ولا في صف الذواوين
لنسي بمصفا المطابع، لنر ميهما في المحرر
والمستودع، أو برمي على فاهه قلم، ولو
حاولت أن تصفح لتستكشف عحة الشاعرية، أو
جمال الأدب، أو إسماءه وألوانه، تصطبغ بها أن
تعيش حدثاً، أو تتعاقب لمرأة أو تقضي في جو من
الهدوء الروحي، فلا تشر على صلاتك، إلا ما راح
ربك أو من راح ربك

تعلم أن نزار الملائكة رائدة للشعر الحر منذ
نشأته في أوسط القرن الماضي، فكثفت مجتدة
للشعر في قصيدتها (الكوليرا) إذ كتبها بحرية سنة
1947 لتستطيع الإحاطة بحدث أن هو الحيد من
أرواح أهنا البسطاء في مصر في تلك العلم،
لتنطلق بون هو - البيت والنظم التقليدي - إذ وجته
يطوق تدقيق جيل أنها وتغيرها وشاعريتها هي

لجأه لئلا علاقة طيبة، بأسلوب فنل يريك
بالتجربة، وأي تجربة

جربة في إصلاح مع جارك، وجارك هذا
زمر، فينت جارك الفين، والحي جارك الحي، والقرية
جوار القرية، والمنية جوار المنية، والوطن جوار
الوطن، وشعوب جوار شعوب، وكور مرابط
بأكور، - عود أنير ومحب وسلام

إنها تجربة أن تكذب مثل هذا الشعر بكل
سهولة مسخية، فهو من قبيل السهل الممتنع جداً
هذا الشاعر، من نواعاً متكاملاً من قلبه، ليقيم
بمتعة وبغناء، ويكرر له شئ من مذاهب الأدب

ولكن مع كل ما طنه من رأي انطباعي
مقوَّص، أجد أراساً علي أن أوهه لما وجدته من
هيكلة، أثبت على أن بعض المقطع، وقد يكون
سبباً للبهمة والتسرع في طرح الإنتاج الجميل،
فكن

1 - في قصيدة (صوب البير) مطلع يقول فيه
(يا طليب أهد بيكي في البير لويكي في البير /
بيكي في البير البير) جده حوى على تكرر
حيدي لم يعقل أي عاطفة، أراه يكرر أجمل بكثير
لو كلى على الشكل التالي (يا طليب الأهد بيكي
في البير لويكي البير لويكي البير على بير البير)

2 - بدلاً من (ببوس الصورة البهيمه) ص
151 على سبيل المثال (مساك صوره ببوسه)

3 - في المقطع التالي تشكل بفعل الدهر،
لصنع أممك لوحه لامره / دهشك، شرط أن تعطي
عناصر اللوحه معناها الملائم، يقول (يا امرأه صمها
ولو يودهاها لاسك / الووز لو قلمتها قف من بلور)
ص 151.

هذا كلى الشاعر يرشدنا بهذا المقطع، للتأثر
بالمشهد، لصنع لوحه من حروف اللغة، إذ الحروف
صارت - أحره - من صفات أثناء المتخيل، وإذا شكلته
بمسلطها، صمها بيلم (أو) ثم (اللام) واحدة أو
منكره، للبين، ثم (الألف) الذي هو قوامها، حين
جمعتها صارت (ولا) وهي لا تعني شيئاً، وإذا
قلبتنا بصير (أو) وهذه رمز بدء بهائف، بلغة
أجنبية

ولكن إذا بذلت شكل الفم برمزها (الهاء) بدلاً
من (الواو) مثلاً، وشكل الفم أقرب إلى (الهاء) من
(الواو) من حيث الكوناني، فبكك تحصل على
صخرة اسمعته، واستجد وتعب ودهشه (الله)،
لذلك أفرح أن تكرر الواو هاه

4 - في الصفحة 167 يقول (و هلال الأسحار
يصي به ياص الأبية) من حيث المعنى الظاهري،
بعد معالطه عليه، أو إجرائية، لأن هلال
الأسحار، هو هلال القمر في مرحلته التي يصير
فيها هلالاً، والأسحار هي الأرواح الأكثر حكمة

تجد نفسك في طقس من الإنشاد، والقرانيم،
والترانيل، لاحقاً من فترة إلى فترة، ومن صورة
جمالية إلى وصف تلمبيلي العبير، أنشعر في كثير
منها أنك تجد طرباً وحرف اللحن في مشارك
واخبرك، وكثيراً ما يرف عليك

يقول جبران خليل جبران (إذا ترفعت بانشيد
الجمال، تجد من يصفي لأشياءك، ولو كنت في
قلب الصحراء).

فكيف إذا كنت سوجد وبين يدك موسيقار * فهو
يفتح سبيلاً للحيلة البهيمه، التي يصورها لك في
مقطوع من المعاء الصوفي، كالك حصص
أصليهم من الأرواح - الشغافه في اسحر الليلي
للمفرد، أو في اسفل الأيام الزبويه، وهي تروح
عطرًا من أثر هير بورجياها وكورها ورمقها، إنك
في حبه لإسمل المعصمه بالعبطه والسرور، وميت
تسعى لتشارك فيها كل البشر - بزوجها مثلاً تراها
وبحسوها مثلاً تحمها، وتسلم أن نعم الكون
بأكمله

شاعر الذي أصلاً بالإسماطية الكونية كفه ملك
طلع من عرشه، فجلل بين رمد فسرده يعمل في
صنع صوره من الأمد كما يقول جبران

ومع كل هذا نجد الهامز، يمر في لحظ من
البراس والوحشه والوحده، لأن جواب البير، يهبط
من تنفله إلى حد الاستعجال، بسبب ضعف
الإنشود لجواب، وثوابها القلله

في صلبه (لا حظ لهذا البير) يقول (لا حظ
لهذا البير) وليس لهذه الوحشه حد / رجل العمر
وحل شناه الهجره والترحال / كلى الأمل لا غنى
في الضيق ولا غنى / فيصط براعي كصلوب في
الربح / وقلب اسبب الزحله يا هاش / ويصط على
ربحه حزني / أرحد / مدعوني بضاعه خلصت مع
الدمع / واصرخ يا ربيع / لا تنو الرمل على
الصحراء / فاف في الضيق حفرج / وسما كوشنا
هذاف / صمها في الليل نداء الموت بعداً بعداً / لا حظ
لهذا البير / وليس لهذه الوحشه حد

طليب هاش، شاعر ويستمر في الإجمال في
المحبة والإسماطية، لأنه يعيشها ويصنها، على رأي
مخايلف نغمة إذ يقول (المحبة ليست بمسيلة
هي ضرورية أشد من ضرورة العبر والماه
والنور والهواء)

كل القارئ لشعره يعلم على صواب من
حزير، وشباب شينا، بخصوص في عدم الحاله
الشعورية المنحبه، مع أنه في واقع مرير تلعب،
بمنوطه العنف والأنا

في قصيدته الأولى (قيل الليل وبعد قليل)
يصل إلى نفسك أصل منكن، «تجد دعوة

عن (شيك الموسيقار) لطالب هاشم

والحلي لقد تكررت الألفاظ التي كانت بقاط
أو تكلمه في أغلب القصائد (السكر وتسرعاته،
المشتم، اللوز، الدراق، عواير، الأوز أو
الأوراث، رقائق، بجعل، الحوخ، المرمع،
الأسخز) ووجت حرف (مع) يتكرر في أنطر
عده، ما يكسر اللوز أو ينقل رشاقة الشطره، فلو
تم تبديلها بالحرف (في) لاستقلمت اللوز والروي،
وحقت العبارة. وهي

– (والنهر يميل رلاً – مع – صوت الحوت) ص 129

– (يا معروحي – مع – روح الفكر) ص 137
– (مجرى آلام – مع – صو – الساي)
وليس (وشكاً) – مع – تنزيه موسيقاً ص 138

وهنا خطأ نحوي ص 125 (يتوب دمعته)
يفتح النساء، الأصح (دمعته) بكسر هاء، لأن جمع
المؤنث أصلاً يجر وينصب بكسر

مع كل هذا لا يصير النيران بحص الهلب،
ولا ينقص من مطوع الشاعر به سائح بمقطع
كالدعاء، كالصراع، بين ردي ملك الكون، أليست
نساء وحياً ونبأ، يقول في هدية لسعة الأفعى
(فأهمن بيتاً يارباً لجمي كقولنا فيه) بيتاً كي
يعفو فيه/ ويحلم فيه ويكي فيه/ بيتاً من حشب
الحوز حنوا كالخوخ/ تر بي فيه ألوحته تر بي فيه
الوحشة والليل وصحراء البه/ بيتاً يتطلع من
طلقاته العمياء/ إلى قمر يتلامح كالندي الأبيض
هو نساء الجوع/ ونسبي أولاد طفولنا في دفء
لبائيه/ بيتاً ب (سي) كي يزرع ربحل بموع قرندل
بين ممشيه/ أكثر يارب (البيت) لهذا التوبة؟

– المراجع

- 1 – طالب هاشم – ديوان شيك الموسيقار – اقتصاد
الكتاب العرب – 2010
- 2 – المونس – فكتة شهوات القرون – دار الفكوين –
دمشق
- 3 – نزار الملائكة – قصايا الشعر المعاصر – بيروت

وإطلاقاً، حكيم للهلال يسيه اللياس؟ به يعطيك
شعوراً باقتل النطر، فهو غير متوافق ولا متسق
5 – في الصفحة 168 (ومعك الكور
الرمانية) بسمائل الفزئ ما معنى أن تكون دمعك
للكور رمقية؟ إن الفكرر شيد الحلاوة هو قليل
من المراء، بينما الزمئل طعم حلو هو كثير من
الحموصه، هد من حيث الطعم، أما الشكل، في
بقلة عصير الكور تحلف عن نقطه عصير
الزمئل

6 – في الصفحة 171 (وتنهيم في خدر مواح)
هل لكلمة (هيم) معنى في غير القاموس؟ لا يوجد
كلمة رباعية بهذا المعنى في القواميس، إلا إذا كانت
من لغة الجر بعد التعزيم

7 – في الصفحة 217 (باحثاً عن حزن امرأة)
في الشطره كسر اللوز، فإذا استبدلنا كلمة (باحثاً)
بكلمة (البحث) لاستقام اللوز

8 – في الصفحة 230 (كصفاق امرأة عذراء)
ابصار في الشطره كسر للوز، فإذا استبدلنا كلمة
(امرأة) بكلمة (عاقبة) لاستقام اللوز ولا يغير
المعنى

وهيها أيضاً (كونترو الأهل) يبدو شطراً
مقصداً، لأنه يحوان قصيدة سابقة

9 – في الصفحة 234 (لو كتب أنا صوت)
وزنه مكسور، يمكن بصلفه حرف (ك) لكلمة
صوت النكره وتربها ب (ال) لصارت (لو كتب
أنا كصوت) هد من جهة، ومن جهة أخرى الفعل
(كتب) أحد ما علوي، (النساء) و(أب)، وهذا يعير
أصطوري، ضعيف، أن، يمكن استبدال كلمة (أنا)
بأخرى وصيغة تصويب معنى كلمته (مدى) – عصير
(لو كتب مدى كصوت)، ويمكن عير الشطره
الصافية (لو كتب أنا صوت) بأخرى، من مثل (لو
كتب كما الندوب)

10 – في الصفحة 251 (عمت ثلثات الحنطة
من بكوا أصغراً أصغراً) ألا يمكن تبديل كلمة
(ثلاث) ب (حيف) أو ب (قامات) أو ب (أعواد)
مثلاً؟ فهي ليست ثلثات

11 – في الصفحة 261 (يسل عده) الأصح
عبيده ليستقيم اللوز، إلا إذا كانت غلظه طباعية
بلاخط معراب الشاعر غية المعاني، وجمال
ثروة لفظية أصغت جواً من الجمال الصوفي

شمسُ الدين دوائرُ الماء المتوالدة

□ صاح إبراهيم *

ورطاً

أن تمسك رواية بتلابيبك، وتقيّدك إلى مكان
جلوسك وقتاً غير قليل، وتحتك لأن تقوم بمفكرة
فريدة من نوعها، مفكرة الخوص في عالم ليس
بديلاً عن عالمنا، إنما مرادفاً له، ولا يمكن الغاؤه
لأنه ذكر بمفرداتنا، وتشربناه مع مسلماتنا، فلا
تستطيع أن تتركها على الرغم من صخامتها،
فئة ما يشكك لأن تستعيد سيرة الطينة الإلهية
في بناء الكون والإنسان، وتسترجع التكوينات
المفوية لهما، لتشهد من جديد أسرار التشاؤ
الأولى وغوضها لبقعة صغيرة تدعى شمس
الدين.

بحفة ومهارة الحاي، استطاع الكاتب محمد
جاسم الحميدي أن يثقل من هذا الكون أناساً
مترفين بالهشة والغوض والفخر والمتفصّل،
وما أصبح عليهم من إحصائيات بالسمو والتدافعة
والجبل والإلهية تارة، وبالغرائز والحظائير
والحمد ولوثة الشيطان تارة أخرى.

تمتلكه الفجر ثم يسلمه إلى لحظة وهم بأنه سلطان
النهار¹

بعد هر اعني لرواية الحميدي، شعر - بدون
تلك السلطة لإيمانه بأنه "لا شيء يعود إلى الوراء"
والزمن عظم نهر لم يكسح لهما، ولأن يخصص من
رقعة "من ذلة بجوده عذاباً إلى ماضي هؤلاء
الذين "عصرهم وانعاشهم، وأعاد حلقهم، وكسب
عظامهم لهما، وسرت النماء في نثر إبيهم، بعد أن
نهضوا من أجدادهم، احتل لهم أرضاً أطلق عليها

استطاع أن يصرق ربما من أعزهم ليصعده
في مونتور، يسلط الضوء عليه من خلال ما يريد
قوله، متحياً ورءاهم، جاء على العزى يستحضر
عالمًا بحرك أمسه بكل ما يملك من قوة حريك
نور أن شعر بوجود الكتف، هذا السارق السافر
للشيل الذي مفر من شهوة السرقة فاستطاع له أن
يسرق من الرواية من لحظف حميمة لا تأتي (كما
جاء في الإهداء) ليعيش سلطته طويلاً لا كسلطته
طائر الشعر الذي يخلق منضياً هو نهر القراء،

* رواية وقصة، رئيسه فرع اتحاد الكتاب العرب بقرفة

اسم **شمعون الدين**، ونسب إليهم شيوخاً يدعى **ابراهيم** ما نوك فيها سراً الاكتشفه

من **شمعون الدين**؟ ومن **الشيخ ابراهيم**؟

للرحلة الأولى، وأنا اقرأ العصور طغت ان **شمعون الدين** اسم لرجل هو جيل الرواية، وحين قرأت **الأمطر الأولى**، عجب الاسم لامرء لأن الكاتب قال "وقبل ان يرد طرف **شمعون الدين** إليها كل الشيخ قد مسح لها من ماء الطلح" ص 10 وبعد أمطر بوضوح لي فيها عه أرض لم تكن أرض الجعيرة لمعرف قواهم على امواه السكك المتفرقة عليها ان هذا الحامض ككتوبير، لنشر كالمصاع سيجعل **شمعون الدين** حبيب "ص 11 أي حين مزاوع يهبطك تساقط منذ انبائه، ولا تبدل طريقتك، فهنا سيعا حطوباً شيخاً المنعم، وقد بهزض أبلة بمجلة الملعون كلما يحدث رصاً، لنلحق به شيخاً محسناً حبراً سافروا والأسرار كره، يبعث تور أتم، وبنيع الأحلام التي يبعث بنحيفها والذي "سعي لأى عووه الغرامه كدهم إلى السماء، فيسمع صهيل الملايكه، ويظهر في وجه الزئب، ويسطيع ان يصارع جن الأرض، ويتحسهم، ويكف الأرض والطلسمات" ص 49 ولا يستطيع ان أشعر فكره الرواية، لأنها تقوم على عده أفكار متداخلة تنسج بالتضالوات النكر التي روت رورس السطاه الملعونين سراً، وعلاقتهم بالكون التي والحياه طفرحه، ونسمن الدين هي هذا الكون، فعاد عليهم ان يفعلوا وكل ما حاولهم يبعث على الدهشة وال خوف، وسايه الاعضاء، الاعضاء بعلم الجن والسحر والأعزاء، والإنسان بالأولياء، سائق الشيخ **ابراهيم** الذي اراد ان يكون شيخاً على هذه النعمة، وسألفي بالحصاة في الماء لراكد لاري ايه سوانر نبحاً

بعد استداره في برية وربة اخرى، حمل حمائله ووقف فوق إحدى الأكاف، بمنح الأفق بعينه الصغر على لمسيرين على منبر الحصاد والكدر والصحر عن كل حي يفسح، حاملاً سلاحه "عنه السوداوان اللؤلؤ تنقذان في قلبك كالسهم، ولصائه القرب المصغر"، ص 32 بدأت هجرت حين ردم احدهم على افاه هاه، وقد كلى دمه من الجبل ما يجعل السحر يروب، بينما ترص أهل العلة بالعنق يقتله، النقي المتناصلي، طلب كل من الآخر الموء لأه خاسر، لكن لحدد بركب الأثين "يلحماني في إصاع الموب وون صبيح، فيما حر يصل على الصمت، يوحج الحقد قلوبها، وإن الشهوه مصرم بل القتل" ص 36 ويرج الشيخ **ابراهيم**، لكنه يصطر إلى نوع الحزن في صدر المتناصلي جاسم، الذي يحماه، ويسمع حق المقتول لأن لا أحد يعلم من القتل - بين من مويلم ابن عمه يعرف لأن جاسم قد اختره عن موعدة وقد

زاي المتناص وهو يسعى إلى لغاه العلة، وعاد **ابراهيم** ملحقاً إلى الأكاف، سراً كما صمصلته بين أفعاده من صد له مويلم مع رفاهه وقصوا عليه مثلياً، لم يقتله وإنما قتلوا له ما كلى يعاخر به هذه الحادثة بقى صوى بدل القتل على مروب الزمن المتناص الهزوع من الأحداث، هذه الحادثة شكلت متعلماً في حياه **ابراهيم** الذي ارى ان يكون شخصاً آخر يلتقط أسرار السماء، ويأديه بسمع لعط الملايكه، ويصارع جن الأرض، ويكف الأرض والطلسمات عن الكور المظمورة، مما كما كل جده لأبيه، وهز ان يسير باتجاه الشمال العربي، حيث لا أحد يعرف شيئاً عنه، وقد امامه دروسه الموعر، وقد آمن **شمعون الدين** "محرم من بوب الشعر المتنازة على صيف الشهر حتى مسوح القصة التي شرح وترفع نحو الجنوب والمرتب" ص 64 فكر كيف يتحمل انبها محول القبح؟ كيف يجرع العربه بر منها إلى استقبله؟ نشة جبل اعتلاه، فوجد امرأة وحيدة تنسج على قنز وحيد وهزل بكري، ومن فوق الجبل رأى مر بها، والقهر يمز بينهم، اقرب من المرأه وسأل من سبب بكثها، "فأعلمته أن زوجها شق وبهاهي يستدر بالشيخ "س" الذي يرقد هاه، ومنها عرف اولياء **شمعون الدين** ومن ارادتها، وعرف موم العربية وانحسب الأمطر عها" ص 68 أوهمها أنه جاء لأجلها، ولأجل العربية هو النائم في مسجد الرسول، وطلب منها ان تنسجه إلى العربية لأن له كلاماً مع الشيخ من، وركبت امرأة لصبر أهل القرية بها رب سمعت، حين اكفى الناس يحاربون تصديق ان نشة ولها قدام سبلصهم من عدايتهم، خرج الكثير والصغير لاستجله، وهكذا خفت له لملكه المزمومة التي اراد ان يكون به في **شمعون الدين**، وحملوه منكنهم ليوصله إلى الله وكونه شعيعاً، فسرهم ان سر قطعهم هو شيخ العربه المسجورة للشيخ عروقة، الذي طرد الهم ويبيع السماء بكابة بالشيخ من

واقفلت العربي، كل منهما يدافع عن شيخه، حتى ساحت السماء وتفرق العشاق من افريقين المتسلسطين وكبر الحراب "القمسميدية التي واعبت صاحبها قشعر في هذا الطيش المجنون، لم تلتب ان وجبت نصحها مشر كهيه ص 86

وانسب الأرمه وناجبت الأحداث "كاد الشيخ ان يهرب، فبين هو سبب القلاء؟ وسيدرك الناس الذين حطكم الحرب كافر حتى هذا أجلا أم جلا" ص 92

ما دبزه كل حزماً وفعلاً، لقد باعد بين شيخين كل أهل القريتين يؤمنان بهما أيضاً يمان، كيف يزوج نفسه ابناً ما أبعدهما وهب مبيتاً عن طريقه ليؤمن هو لا به، إيهما الأسلاف الذين

ماء وسئل لکن ما يحملون من ثوب وافر وشبهت لا يمكن أن تتورق، وبرفر نحى الأمثلة، وأمل لمن لا يملك أي ملأ أما الشخصيف فاعلم سعادتها قصيرة كصوم صبيح، فممسوح الذي حذر أن يتل زهية، ومع أنها أصبحت في بيته وراي التمسع ترعش في حوصه، لم يمكنه منها، فحبل من رفقه الذي ينظر ور حازجا، ور غبت أن يرويه فيها من جوده، بينما كفت تسحر منه ومن رجونه، فحرم علي أن يربطها إلى أوبلة وتخلص من جننه، وأخذ يثور حول الجسم العاري مثل طائر الضري، ينشرف ريشه كالفر وجهه، وحبر استطاع أن يبل منها ما يريه، إلا به طلب امرأة من راء مقننه لا تسمح بسحول محر ابها إلا لمن ينصر عليها، ويملك قلبها، علف إلى أهلها بعد أن عمر ممسوح عن زويصه، وبعد زمن من حبال شمس الدين بنت عبد امهيا، فمشعه ودات أيلة عمرها الفجاج احضت زهية مع الصوف، وفصل أهلها الرجل مع حوصه، أثناء لعجه كي يداروا فصيحة لا يرحمهم، حتى قيل أن روية الجبار الشديدة احضت زهية وأهلها

ومن شخصيات الرواية وضعة، المرأة الصلواة التي تزوجها طور على غير حب، فسط لسبب له برة، ورويته خور التي يشعها بمهالها لم استطع أن يفعل ذلك، ولكنه لا يرغب بحب إلى امرأة غير روجه، لهد أن ربط بوضحة الصلواة كي لا يكون أي مكان في قلبه، واستمكت لبعله بهتيا، لكن عينا كفت محلا لها، لهذا لبات التي تهدي سرها بالنصح ابراهيم، بد أنها كانت تحي سلاحا أنت هناك، هذا رات أن جعل خود صلواة عليها، لحررها مما تنافي به، فوصفت سقا في الماء الذي يستعمل به، وبذل أن يبلن شعرها فمطلت كجاجة بيحه، ومع رهاها روجه وحده لمطر إلا أنها لم تغدر أن سعل قلبه، ولا أن يعترب منه حتى، لأن لحد يستعمر قلبه، بيد أن جسدا التفتي بحمدها، وراح يعطي إليه الكثير، واستسلمت نون بزال، نون كمة، مخلوق له جسم خشن وقلب حصى أحياء لهاها ولم يفر من صمغها، لقد استطاع أن يجلط سميره ومن شخصيات شمس الدين الموزع شخصية صالح الذي التقى غزاله في قرية بعيدة، فمطلها وجاء بها إلى شمس الدين، وأحد أحوالها فبغيت أثره، فجداها بعد زمن طويل "وعندما رأت في شمس الدين بهلا كصاين وجدها بمسها، وانسحب مريحا من القرية ليعودا في الوقت المناسب" من 155 وذلك وقت تحلا حوصتها وديجا أولادها الثلاثة، وجملاها وتوعدا لزوجها الذي كلل برعي بعيدا، وحين عاد رأى أولاده على هذه الحال، ولم ير روجه ركب وره واطلق عليها ليلصقها من موت أكيد، إلا أنه لاقى حتفه" سدا ماء، الطلقة الأولى جطت القوس تشب، والذبة رمت القوس نون حركه، ركصا

تطلب شعاعهما ور حوصهما ووصلتهما، وهو وأمثله يعيشون على صلاتهم عليه أن يفعل شيئا، ويحدث كل شيء إلى مكلفه، ويرمهم ما ح حرايه، وأحصاه بعد أن هذه الشيخ حمد شيخ قبيلة الشجرة أي شمس الدين، فدخل الشيخ ابراهيم الماء وأدعى أنه سباح راى المصطفى، وخرج بعد حين من بين الأدغال، عراؤه وهو محصر نجل نوبه، فحازهم قائلا "لقد جئتكم من بعده، حبيب الله بامركم بالسلام، ووضع اسلحة الحرب، هذا جمع الشجعان عرودة ومن ورحهما" من 95

ولكي يؤكد برأصله مع الأولياء والمصطفى، عليه أن يجعل المظرب يهطل، وما هي غير أولم حتى طلعت الرية والفري المجاورة بقدرة من وجهه من است أنري، ما أنريه أن شعاعه قد استوجب لها ومن هذا صغر كل شيء في هذه القرية، استطاع أن يتدخل بين المرأة ووجهه، والمرأة وصبرها، والرجل وأميته، بل بين المرأة وأخلاقه، والإثنين، صغر هربا من النساء، وبعد زمن طويل ألقى بالقمره هتلة "أنتي قتلت له معاني شمس الدين وقذرت ألبها، اغرقت قلبه" ثم تيسني بها شوي، وراح يتذكر من يكون، حتى ارتعب روجي العلف لم بعد، هناك ساعده أليك كالكلب الليل، سكت حتى، قال أحد أن الأوت، استطاع في الليلة تكتيني عدة" من 124 استطاع أول المساء ولم ياب، وحين ساجد طفت أنه يطارق زوجها وحبته التي لحن بها في معاره بعيدة، لكنه حاه في الليل فقلت المرأة "انه يجيء في الوقت الذي يجيء فيه العاشق لا الشيخ" من 124 حدثته طويلا، وشدت التي جانبها هي الفزاش جعلها تتعشى نهار وراحمه التي تشبه راحه الطير، وعدما أن يربط عريته، ويهد روجها وكل تلك، فذباب قد عاد إلى هتلة، عاد ليروي أولاده ثم ليعيب أكثر لا ليجبه هتته بل معهم أن هو ساجر، فاستمر الشيخ ابراهيم رجليه كليله إلى المرأة التي عمره بالراح، لأمته على حله كال يرك أن الصنف يوصل قلبها، ون مسخرة صغر ملجأها لو حيد، هناك لها كليلي، مع أنه عاد الرجولة، لكنه يمتطي أن يرم لها الفم والحل، وتلك الراتحة الاسم الذي اصطلح عليها

الرواية تنكف من سرور، كل سر ينكف من عدة عابرين، ومعظم الأحداث تنور في شخص الدين، التي يحصى أميا لهم احلام وكوايين وأيام وشوون، تمر بهم أيام نصف كالأعسل الباقية، كارة يزحور بالمطر، ويزم ينوشو إلى الشيخ ليوقة، ورازه يعطيه العجا - فحز حور من حبه الأتسام، يندو ملائكة وشياطين، ويحل قنر كيف يستر منهم، معظمهم يد إلى شمس الدين من أملاك أخرى، بعبدت أسلغ مجيهم إلا أن طموحهم إليها واحد، استوطنوها لما تفرجوها من

الذين في التلح "حيث لا أثر لحلم، ولا أشجار ولا سرائر، ولا بشر، ولا طيور، الأرض بمساء كبحر حليبي، وكل شمس الذين هاء لم تكن هب يوماً، لم تكن أبداً" 405

لا تقتف قراءة رواية شمعون الذين عند حد معين، أنها ولا شك من الروايات التي تتطلب قراءات متعددة، وإن أعدت قراءتها ستذهب بك إلى احتمالات متعددة، وتاولات تنتسج أمامك كخوار الماء، التي تتوالد أثر القنك حصاة في الماء، ستنهض بك القراء، وتخلق منك قارباً جديداً، ثم قارباً جديداً وهكذا دواليك، حتى تدعوك لأن تقترب التناول، وتقترب المزيد من الرغبة في الاحتماق بديها لأن هناك رغبة للقطعة، ترغب في التناول لأنك نسيت أمام حمل جديد في الرواية، أنك أمام عدة حوامل أهمها اللغة، والاهتداء، والمفارقة، والأفكار التي تطبق على هذا العصر رغم غفوية الزمن والمكان في النص الروائي، كذلك الوصف والتخصيص، وفوق كل هذا وذاك السرد الشعري المكثف، وهذا دأب الرواية الحديثة التي تحفل بمقومات شتى.

نقد استطاع العمودي أن يبني مجتمعا تحليليا بأساطير الإيهام، ويقسم الفئري بوجوده، ويؤثر فيه لتزجحه يدفع به إلى التمثل على مدى أربعة مسعة وبرية، لا يسر بوجود الكاتب، أنت شعر وتكأثر بتلك المجمع عبر مسوره لك حتى لنكاد نصدق أنه موجود - ونلعب لفرد مكلف، وإن يلاش كل التخصيص فتي ما استطاع أب الاستطاع جاتبا من حقيقتها أو أعلامها، وأنت اكتفيت بنص منها، لأن الرواية راحة بها، هذه التخصيص التي لها طعم خاص، بينها الكاتب بدلا عنه، حملها أفكاره ورؤاه دون أن يشعر بذلك وإلى دل هذا على شيء وإنما يدل على براعة في إضفاء شعوره حرياً لا حد لها، حرياً بتفقدتها، وإن غلبت هذه التخصيصات في موائدها وبحرست لمعتادها، فمعه عالم آخر أرحبه أهد هو عالم الجزء ونمته بنيت، بشر يومنون به، بل يتعافشون معه، فما بالك ببيئة لها رائحة التكوين الأولى وطعم التشكيل الأول؟

مما هو لافت في النص، استعارة الكاتب من الشعر عبقه ليكتب بسعه، باعتزل الشعر جنباً استعاز بال يوم على التعامل به سوى التميزون في الكلفة، المعابر، الذين يملكون محبلة وأهله وموهبه وفرة انداعه تنحلي حدود الواقع شمعون الذين كتب طرعه مدته، مكلفه ومحتله ودقيقة نكل ما تعني اللغة ولعل هذه هي من السمات التي تمنع نهاراً روايه، مصفاة إلى المكمل الصيحات والذي هو يذيل عن المكمل الواقع، يوفى فيك الرغبة للانعتاق من أسر الإمكة المعروسة، لينتفع

معاً، انتنى أحدهما إلى غزلة وقادها إلى الجنة مالاها

أهو صاحبك؟ لم ينكم، كلف مجز، عشرين باكتيبر، ونسأله مرة أخرى إلى ظله" ص 169

أبها فبوه تلك البقاع على شخصيات جنتها اللغة المعبرة، قسوة شمعون الذين التي لا يعرف التمسح ولا المعراض، ولا أن خلط معها أسماء الخلفين، مع أنها مضمولة بالمطية، فربه هشة تنهب من أن لأمسها اليد كورده تنفق العسل، وسقط كذلك، بطوح هبسي مجبور للهرج جديها بعيداً، سقطها ربح رفرافه سحلا صعباً، وبطمرها تلح غريب هيجعلها أترأ بعد عين

قد برها المزمه هبه للزله الأولى، إلا أنها صعبه لا جانه الطقم ولا يمدد على عذون، بل تنافق للقي لتسقط بطله، سسكين للعرب ثم تحرك سكتيبتها حين بصل، لا شيء تشمعون الذين ليومس لأهنا، وأهنا يومس لها، لأنها لا حصن أعلامهم، استكنت قبلما يبعه الشيخ إبراهيم وما هو قد جاء من يعتدي عليه أحياء، جماعه من البور هجمو على القرية، يصدي لهم، فمسره أهدهم بالسوط، وطلونا منه حلم تجله بعبه "هنا"، غتم الشيخ همد وأراد حمايه لكههم أهدوه حتى يعترف الشيخ إبراهيم أنه من القرية وليس سحلا فردص، وأمعنوا في الدلالة، حينها صرح الشيخ إبراهيم راعاً يديه إلى الله "اغشي يا غوث كل مظلوم" وأتلف أقصى من نبي زدي النوي لزعيه فيلأ، وتحرك البدو غير مصدري ما حدث، حملوا أهليهم ومصوا، وهر الشيخ جدياً زده الأحرار عزوا في يسمعت من القرية "الذهب، لا وهدو بقتفها، ولا مملكه صعيده بأفص عليها، مسر نحن بين لغوم أربعين يوماً يصنع منهم، والشيخ عاش على الشيخ كأهل القرية فتي ترحم بالجهنم الذي يلاهي الأجه في بطون، متهاتم بالغم من الماء الطافح الذي يمر بين أصابعهم فارغاً كالرأس" ص 186 فليبرز حتى هشة ما عذب فتره على ربط رجليه في وحل شمعون الذين، يستنقل لها ويسبح أيتها، فهي الشيخ الذي سببته بالمرارة، انظر الليل فتمسك بالظلمة الزاحمة، ور - حيث بحث عن مكمل آخر لا حبه فيه لأن هشة لن تكون هناك، بينما ألتاح أحد يهطل على شمعون الذين كسلا من النور الإيصوص البهيم، لعدة أيام راح يهطل حتى جمد رويداً رويداً، بحص، أهنا استطاع أن يهرب بما تبقي من طبعه لهم، وأحرو هروا من الموت إلى الموت، بحثاً عن أرض تنفخه الضمير، وانظر الأحرار، رحمه النساء على شوب لا يبرهونها، وبعون ليه والتاح يهطل، وحين يوقف هبة كل كلف شيء مكمل بالايص، وكل الأقدار لا تزال مع الشيخ إبراهيم، معين غادر دس من بقي في شمعون

الدين لا يستطيعون عيشاً دون احد بغير هم ويحمل الكثير عنهم

ولكن عني شمن الدين رواية رائعة، جميلة، اجمل منها فيها هي، شمن الدين بكل بقايتها وعورتها وموالتها - ايس وجن - والتي تعلمك ان تحلف وقتاً من رمنك حتى تستطيع ان تعلق في مدارات جنوها، وتزكص حلف غير الاب لعنها، وبساتها وشوات نكورها، بحتاح وقتاً تبسم حيناً ابسلمات حلقه حجوله، وتبكي احباً بل كثير! عند زلخة التي هلب الكثير للتشيل خليف ولم تحمد سوى القراب، وعند غزالة التي ارادت ان تعيش وكون اسرة مع صالح، لكنها تخرج مع صعلها وزوجها برب ان تنعوه بكلمه، همل لأن جرها من حلمها بمق، عليها ان تنع صر به لذلك، والصبر به هي الموت، لأن هذه البقاع لا تحقق الأحلام كبله، ولا يترك لأحد ان يرفي الشهوات، تحتاج ان تبكي لأخر تمعة، في آخر مقطع من شمن الدين حين طمها الأناج ولم تكن يوماً شمن الدين

رواية لم تصطحبها صعب ولا رين، ارادت ان تكون كما شمميتها بزم بوجودها المعوي المدلل، تحرفها انتهاءها، روب ان تتدخل اصابع ماسية لتقير اليها، لقد كتبت بصمت الإبداع الذي ينأي عن الأصواء الواهية، وفسيحة الصبر الذي يكتوي بالمعانة

شوق الزحول إليه، واشعل حواسك فيه، هناك غواية تليج من باب النص أمر جها لك الحميدي

شمن الدين رواية مهمومة بشكائيات عديدة، إشكالية الموت والفقر، إشكالية اثبات الوجود - التي باتت حاجاً من هواجن الإنس المعاصر، هلجته هي ان يترك معنى لوجوده في رمن يحمل مادة الإبداع، ليحو له كل وجو، فهو اجن الشخصيات في النص، ان تبقي رعم محاولات الرمن في جها وما يرسله من عجاج لا يرحم، وتلج متمر، ومطر لا يوقف، وقطرات تنعمرى حصوره، ومبراع الأوفياء، وتتهم التي جاعة الانهيار، والاعتقاد بعالم نظير لعالم الأس الذي يلج في النص بوصفه حققة ملموسة وامر واقعي لا مخرج منه، فهذا الحلاء للواسع من يتسكه؟ وهذه قدسائه في عوول الناس عمداً تملأ؟ لكن ما يوجد على الرواية اقلح تحفظ الفصول، التي لم تكن الرواية بحاجة اليها مثل (ايام الصبر بينه العلنية، والأحداث التي لجعت بشخصيه الخليف البهر، كئي يلحق بالسكر، والفهوي-ي ينبا والمعلمه التي تكلم سر بتي) فخلوف شخصيه من شخصيات شمن الدين، وكئي وجوهه فيها يتلنى رهته ويهزأ، وتلك الأحداث التي تز اكها الكتب عليه بعد حروجه منها لم بعد كثير النص الروائي

وربما يتسائل القاري عن المعجرات التي كانت تتبع للشيخ ابراهيم وهو كما لميناه اسفاً عادياً، أراد ان يكون ولياً على الرعم مما يحمل من حطاب وزر ابا، وكئي له ما أراد بمساعدة الناس

الواقعي وغير الواقعي في... "الحمامة الزرقاء" (1)

□ رباب العودة *

"لمت الرواية مجرد مجموعة من الوقائع والصور،
فالحياة الفنية لإحدى شخصياتها تنبثق من الروائي
نفسه بطرما تنبثق من الواقع الذي لاحظته"
"أنثريه سايب، موباك، الصفحة: 167"

مبدئاً:

لا تقوم رواية حنا مينة: "حمامة زرقاء في
الصحب" موضوعاً متكرراً، ولا ستاجاً للخيال
المبدع لم يسبق لأحد ارتياده وتجسيده في لغز.
وعلى أية حال، فلنستحدث من هذه الرواية إحدى
النقاط القوية التي تستند إليها الرواية ولعل أول
ما يواجه القارئ هو ذلك المسير الصاعد أبداً في
مسلك الرواية وأجوابها الصعبة، فتترك قر عتب
لديه انطباعات دائمة في الكثير من فصولها،
وأصواء الفعل التي يرحر بها عند من الأعمال
السابقة التي أنجزها الروائي فتشيق عتمة الواقع
مهما بلغت من القلم، لا تتكتم هنا إلا لملأ.
فالرواية مختلفة والوانها مغيرة، وموضوع
الرواية ذاته يشكل أحد مكونات الجو الذي تدور
أحداثها فيه؛

الموت، ونعبر طليمة الأطباء عن انقضاءها، مبدئاً
لأنهم أعيناً ونخب
إنها حقاً رواية الموت فهو محورها الرئيس،
ولكنها أيضاً حكاية انشغاف للحياة والحب

فهو قصة ذلك الولد الذي تبلىه الحياة بمرص
طويل عصا تصلف به أبنه الصغيرة العريضة،
المتحمه كبر عم زبيحي، وبدلاً من أن ينفذ إلى
الشباب، وتصح ينص الحياة، فهي تختار بصورة
لا ترد إلى الوجهة الأخرى، فتستغل عليها وطأة

خصائص مميزة كما سأحاول تبين تلك من خلال ملزمة النص عن كتاب

الباء الروائي وانجازات المرد

لا يتساعد الحدث في هذه الرواية متطوعاً من المهند والحرص الذي يتخذ مسارات مختلفة، يأخذ بالتشكك والنداء، ثم تغار بمسائله لتبلغ قمة انغمسه في عهده هيم، ويحدر باتجاه الحل، منظم بلطف في بناء اية رواية موضوعية أخرى فالحوار الافتراضي يصعد حالاً في جو الامتنع الصعب، ونصبح في قلب التجربة منذ الصفحة الأولى

إن الالب "جهل" "بحد قاعه التروبي، ويخصص لاستجواب ابنته الكبر، ويحرص لهجاتها التي تشتهد معرفه الحقيقه من وجهه "المعمر" وصوبه "المقني" وكل مقابله له مع ابنته غشيق حبتاً له مع عهده، هو ليس ساجدة دخلية بعد ما هو براع مليه بالعصب والافكار المضطربة، وهذا ما يجعله يقع اسير! اجلة حصر لا معرهما

فالباية على السرور بجانبه باستجوابه وزمنها لزود افعاله، ومحاكمة مرفعه من جهه، والصراع مع النص، مع الواقع، حين يبرع جهاد لقاعه قهلاً لكي يتفصر، ويمتريج من جهه تذبذب واخر، فتدابة الرواية استمرار لرحل منابقي عليها، يكون خلاله هذه البداية - قصة قلبها كافي هناك تلطمع مرص "ر"ا" التروبي، ومعدنات الأطباء لها في منسق، والام المعرفه، معرفه المرض التي عفاها جهه سيقا، ولكنه عن معارفه في سره، وتكتف على المعرفه قبل تدمه إلى لنش

إن مجرد فراهه الحوار الأول بعيدا إلى تلك المرحلة الفكرية التي تشكك لذت في بطلان، دون أن يعود إليها الروائي، ويكتب عنها بصورة متسلسلة، بل يستعنها بتشكيل متقطع وتسرهما من خلال تلميح سريع، أو اشارات صريحيه، فالمرس الروائي مختلف دائماً عن الرمن الروائي، وهو بطل البناء، نحن المتلقيين، في لحظة القراءة التي صطع فيها نصيب الرمن، ورتبه حسب استيفاه أو لا، اخصه، اخصاً على فقط الإز نكاز الذهب التي كوناها عن مسلسل الحوائث، ولكن التسلسل الواقعي لا يحتلظ علينا، فتركه بسهولة ويسر دون قضي نشوش

أما محاور الرواية التي تبني عليها من حيث التخصيص، فتوسيطها محور جهاد - رتا ولكن محاور أخرى شغل عليه، وقد نطش ايه مقصده، أو هامشه غرضه، صخبر الرواية مثلاً، لكي لا تكون قصة متوسطه ريف عصفاه "افعالاً إلى حجم الرواية، مع انها تكرر المحور الأولي، ولا نعدو أن تكون تنزيها عليه، كمحور الامرء الفلسطينية

والتملأب، في الزمن العنصر جئا، والذي يباح للتأمل أن يعياه من خلال وجوده

أما طغية الرواية فترتمع على أسفل الكابه المبتوءة في ثلثها الروائية، ولئن طغى هذا وهناك المتعلق من أسفل تلك الطغية، ممررة حياء، ومجزبة ملوچه بأصواء بعينه المتسعل بشري مرتجي حياء آخر، فهي تظل في وثيقها للحلاص، عاجزه صراحه بلا أمل، في صغره الصمت الصماء، فترجع صاغرة إلى بحر الانقلاب الواسع ونميطر أمولجه لطاغية على اجواء الرواية

"جيب" ان تعنب، يجب أن عني لنسكن من ي تكتب جهداً" هكذا، كل -وستوبسكي(2) يرد اظم يكن يصفد أن على الكتب انما أن يجاور المعانة لنسكن من نقل جربه خالصه إلى الناس وهذا ما يطلب، بطبعه الحل، أن يملك هذا الكاتب طاقه محبوبه هائلة تحول احسانه إلى فن، وتظهر بحتل نصه، بواسطة موهبه العقل التي يفترض وجودها لديه

إن الامتناع العنصر الذي يحوهه الروائي هنا هو المبيع، ومنه يعرف ممرره - وهك دور علمون للتجربة الشخصيه في بناء الرواية ولكن طغيا أن يحطلي الحكم بنظر ان الرواية لا نعدو أن تكون تسجيلاً قصصياً لحدثه شخصيه، ولطه يكون من الامح أن تعتبرها اعاده تكوين فيه لصفه لها اسمان واقعي، وبالمعنى الجسلس القلبي بشدة قر بها من التروبي العنصر لا صغرها، ولا يحط من قيمتها العبه، وطغياها الإبداعية، عبر في النعل "الروغراني" للواقع لم يكن فقط هاجسا من هوجس حفا مينة، في أي عمل روائي ساق له، صمه التفرغ والحصوصيه يبر بوصوح في كتابته كاهه، فالعقل الحقيق، كما يقول غوته، لا يلطم إلى معاناه الطبعه ككل ما فيها من امتاع وعق، بل يحلق فوق سطح الظواهر الطبيعية لا أن له صغره الخاص وقره الخاص، ومع انه منيب يبادعه للطبعه، فهو بقي إليها بالمعقل لطبعه ثاقبه تولدها للمشاعر والافكار (3)

وهكذا يتكرر لدينا انطباع اكيد، من خلال قر امنا للرواية، أن الروائي لم يقتسم المعرفه الحواسر، وعسليل الأحداث التروبي، بل كلى على التودم متمسكا برسانه روايه، وموجها حيوطها، حسب منطق لا يزال اسفيا في اعمله الروائيه وهو الصراع في سباق المصيرره والتغير

ولطه يكون امرا قليل الاهميه في تحدث مطلوباً عن بر جلت الفل الروائي لادانه من خلال تعاقب تروبي له عاهه، لب هأ بيمر هأ فرواية عن منافعها ورمها إلى حد ما، على عد عه من لاحقها (حتى علم 1991) هو ما ينبغي أن يكون مدار بحثنا، وقر امنا لهدم الرواية التي تمتلك

أبناء الوطن الواحد، ولا حتى بين أبناء الجنس البشري المتكويين بمصير واحد، وهذا ما ستؤكدّه أيضاً تجربته قمره الأجنبي المرحوم وأبيه

ولكن سر على ما بعد الحدث الروائي ليدرك على قلمه الأولي، من دون انتقال مفاجئ، وبذلك بعد حرو - الحفلة الفلسطينية من المشفى، وتعود الحوارات المذبذبة عنها ولكن جهداً يحاول التمدد على هذا الوصف، يظهر ذلك من خلال توجهه في لندن وشوارعها وساحتها، وتذكر تأملاته جميعها هي دائرة اللصيق الذي يحضره

إن كل ما يراه وما يحسه لا يفصل عن اللحظات التي يحياها فحقيقه التيكانيكي تستدعي إلى دمه قلب الحماة ونجمه، ويتلوه الواقع بلون للخطف التي يعيشها، ويتلوه عالمه الداخلي بأجواء العلم العرقي بذكر ما يتلوه

ويتكرر نمود جهاد سر بها من قلب المحنة، وليس كأي نموداً جنيناً عاجزاً في البداية، فهو يحصل إلى بعد، وطموحاً للتجاوز ويبدى إلا تتوقف الحياة عند مرصص فيه، ومونها وإن يتلوه "هو" طريق الإنسانية بعدها

ولكن العجز أمام سلطان الموت يدفع جهداً إلى أن يكون ماعلاً أكثر، فيضع لمساعدة العائلة الفلسطينية المتكوية بحمل الطفل، وباسي الأرملة، وينتج معها عن مرصص ابنه الذي كثر يحرص أنه العزم على كتمه عن أي إنسان

وبرتد أي سائل للموت أو نامل فيه إلى الواقع فالمرصص، بطبيعته، حائثة تنطبع فيها الحياة، والقومس بها لا بعدد إن يكون أهر أصناف الأحياء والزماء فيه، وبما أنه يتولى لمرصص عصياً على الإدراك البشري لذلك تلوح مسألة العدل في مصائر الناس وحجتها

الظلمة البريئة التي ينظرها المذابح، والتشرد الذي يملأه الشعب، واليقول والقروات التي لا حسب غير هذات محدودة من المجتمعات، القديم والتخلف، كل هذه المشكلات بتسيزها موقف من الموت قها واقعة مزاجية، فإذا كذب الحياة واحدة، فامدا لا تكون الحياة عاقلة على قدر الإمكان

ويحصل لتحمل المسودة مارمول، المربصة للبر تغالبية، ولقبتها لهدية في مجرى قرواية أثناء غولب جهاد عن ابنه ولكن سر على ما يرتفع هذا التحلل إلى مستوى هضم العاري، نون أن يلاحظ إعطاعاً أو إنحلالاً يوظفه من اسمها في مبالى الرواية، ويسرع غيب حاجر اللغة هذا التحول، تشهد علاقة انشائية جنونية، إذ يكشف الرياح حاجر اللغة عما يشترك فيه بنو البشر، وأهمه الوضوع الإنساني، والمصير الواحد، مهما اختلفت طرائق

التي تنعصر لتجربته معقدة مع تغيير في الأكوام فالروح هو الذي يقع في براثن الجلاء، وهو مرصص مشرف، ويسرع منسجداً ((لا توجد في موت)) ولتسرع بترك طفل واحد، وأليس له أرض يعود إليها، فهو يحمل على كتفه أيضاً قمرية والفتر حال والمذابح

والواقع في محور الأسرة الفلسطينية يدخل صريحا، وعلى نحو قوي إلى السياق الروائي بحيث ينعما قليلاً لا اعتقاداً بأنه مبهض للرواية، ولكنه لا يلبث أن يصبح موارباً للمحور الاسمي، فالطفل الذي يحبو، بريسا، صانقيا، ونقاء جهاد به، ثم الانتقال إلى تعرف العائلة الفلسطينية بكاملها: الأم أولاً، ثم الأخ العائد من الكويت في اليوم التالي، كل هذه الأمور تتركس حضور هذا المحور: فالمسألة تتكرر متفردة شكلاً آخر، جوهره هو مجاهدة الموت، وعدن الاحباب في طرود هجرية لا يستطيع الإنسان حياها شيئاً، برغم تمرده عليها، وتندبه بتقصعها وقسوتها

أما الأفكار والاتصالات التي تظهر في سياق مرصص الفلسطيني إبراهيم خليل الفلسطيني، ومعتقداته، وموونه فلا ينبو لنا معطاه، ومعطاهه بطابع حطائي، أو شعري أو سياسي معرول عن منطق السياق الروائي إن المحوارات متسجمة، في غالبيتها، مع الاتصالات الواقعة، ولا يصاح العاري في تحليل مثل لتلاحظ تلك، فقد عني الروائي بتدفق كل كلمة فيها، ولا ينعص إلا أن يلاحظ تلك أما بعض الاتصالات والمناجيف الداخلية التي سر في سياق الرواية فتستوفقه قليلاً، فحين يقول الرجل ((جهاد)) سلاً ((هل حجر بوليه بوليه وأهمه عن انشاء غيرة منصف مثله)) ثم يقول في سره ولماذا يستقنمون محققين للعمل في منصف مجهره كهد - موت كزولوا بالموت كزولوا على مواثيق العصر - كل ليله، تهتز أموال نسي متبته منصف قفل يرحف على الأرض، ورجل ين على المبريز، وصبيه يحضر إلى اللجة، وأن يلوب ويملك، وروجه مصطرب حشبه وحرقه، ومنصف مثله في هذا البلد، أو دقي، يمولس في بلاد الغربة بمسائل العاري عما إذا كان الحماة قد يقع الروائي إلى الاسماع عن الرصد الصبور لحواث الرواية، ليطلق احتجاجات ذنيه، وبالمقابل هذا الأسطراد، لا يرحح كثيراً عن عمة الرواية التي يرحح بمثل هذه الظفرات الاحتجاجية، صمم الحتمية القاسية التي يحترق من أولها إلى آخرها

إن أبناء الرواية لا يفرح من جراه ولوح المحور الجديد الذي حثت عنه، بل يستمر هذا البناء في اتجاهه، غير أن البناء العرصة تحطى بعداً جديداً يؤكد على أن الجربة واقعة لا تختلف، من حيث الجوهر، بين فرد وآخر، ولا بين

وعلى الاستمرار في "التبليغ" ملجأ إلى "دعاة" الكفيل الذي يظن أنه ملأه لابنه بعدها عن البكر

أما علاقة جهاد بلدينا، الفتاة البرقانية، ففصل لحظ من جراه الاختار النصي الذي يعرض له جهاد، والإث الذي يحمله من "الشر" فيما كالي الأثن يعل على خط فاصل بين ما أسماه الر واني علقاً "المعرة" والحب بمعناه للكفيل، ويجعله الجسدي، وعاطفه الجاذبة، يصاب هذه العلاقة الإنسانية العبة بقنكامة خطيرة، ويرب نطق إلى كز أهيه واحضر

أما الانتقاد الذاتي الذي يرضه جهاد على نفسه، بسبب سوء تصرفه واحضاره الاحياء خلف قناع الضحية فمزم جداً، ولكنه يجد تسوية له في وضعه المصور الضعيف، فليس يقدر على التصرف الصائب، في اعلم الاحيل غير الذين يعيشون طرولاً طبيعياً، لتلك هو دور افعاله جهاد ما حدث بينه وبين لئديا معفه في جانب منها بيد انه ليس من الضروري ان يجري الإصلاح على العقوبة التوجيه كصير للموقف الذي حدث، من جراه ذلك اللطق الذي يصبب أي علاقة بين رجل ناصح، وقناة شابة، وهو ليس مفسراً على "شره" أو غريه، بل تلك مسلة تربط بلكشايه علاقه الإحتيل بضمير البعض الآخر، ولعل ر وانيه قد طاف في هذا المسار في ر وانيه التساهل (الربيع والعربيع) فاعطاه بعده وعمه الكسبين

أما تصفحه الضمير حسب تغيير الر وانيه، وإزالة سوء التفاهم، فيتجلى بالتدريج ويصوّر الأصل الذي يظهر بعد إجراء عمليات السينة بعيد الميلاد إلى مجز بها، هو جمع مشاعر الصداقة والتواصل بين الأمراء القرعالية والأمراء العزبية مثله جهاد وانيه إلى ما كانت عليه "العلة جميلة ليس كذلك، لتعضها تدريه، بمعبه، ولتسعى ما عدا ذلك هكذا يقول جهاد بعد "تجاه" ضحية السينة مغر سبل، كما يستعجب الفرح لئديا هدير عن ذلك فقوله "أنت لطيف يا سيدي" ثم "إلى لقاء إلى صداقه دائمة"

ومع ذلك فالروائي لا يقدم لنا شخصية جهاد باعتبارها إنساناً معروفاً (مؤرخاً) بل كشخصية ملأه قد سرعها في انفسها بهذا القدر أو ذلك، يتميز بطول هلاله، على سبيل المثال "لقد كنت الموم طوال جهاد، هذه حروقه حافسه، لكنني كلفت من هذا الحرف بهيف بجواره، فإذا القدر يمتحنني بموم ابني، وهذا ما يسبب لي الازباك إذ على أن أواجه، بتدريج متيق، كبحه سلوكي حين تعرف اني انا سموت"

هذه مسلة حه فاقسه بالحقائق، ولكنها ليست مفسودة لذاتها بل تهدف إلى التواصل الحي في

الحياة، وعلاقتها، يعني لئديا ممثلين في أصغر ما هي دواهم، وهي مواجهتهم للعالم الذي يعيشون فيه سياسياً، التعاطف الإنساني بصر عه في قمعهم، وتصيح رنا صديقه للرضه البرعالية، ولايتها لئديا خصوصاً وهي المنكوبة بمرض والدتها التي تعطي من سطرل مميت في المعده ويجمع الكرب المشترك بين جهاد ولئديا، ويحدث كل منهما في الآخر سندا له ضد الوحدة المؤرعة، والأفكار السوداء المسحوقة ويلعب جهاد دوراً متميزاً في التحفيف عن لئديا التي توثق على الأنيهر، بسبب تزدني حله ولتها التي لا جاه من شغلها

ولا يسلك جهلا سبيل الكذب لطمأنيتها، بل سبيل جعل الحقيق المولمه اهل صنما وأثرة للبكر يكون للحديث بينهما نور، وللتحسين والتناول الويسكي والمهندست دور، وهذه جميعها فعاليات تنصب نصوصاً لموم، وكفلاً لإجاده، وكال المنس الإنسانية مدفع عن رانها هي النقطة التي تصل فيها الر وانيه النصاعه إلى د جهاد، ويرتسم مدرج من قلب الأزمه وسفل هذه المنصر، هي أشد حالات البكر، إلى حله مكنكه هي الأنوارج التريجي الذي يصور بعض الحالة الضحية المتأزجة فالتفصيل مع الآخرين، عربا كلوا أم اجانب، والإطلاق إلى الشراع لتسهر الهراء، وإتساف اسممير الحيلة مومياً بفعاليات الطمس والفراب التي شربا إليها منذ قبل، كلها تحمل في جانب منها دفاعاً ورد فعل طبيعياً على لئديا المتعطشه انها شبه أبحر الذي يطلو من مزجل يعني لكي يحتمي من الانجر

بيد أن أحد تفاصيل الموم، وربما أكثرها صادا هو الحب، والحديث الذي يجري بين لئديا وجهاد عن الحب، حبه هو الرجل المزوج الذي يكن عطفه معيه لقر به له، واعجلها هي بلعد هيل بلادها، ما هما إلا أنبات على اسممير الحيلة في جسم الماساة، ولليل على العمل بها، وتتمتع بها واعتصمها، كما أن هذا الحديث يعصي إلى فكرة الدروج من بطر الداب الصلطة إلى عالم الآخرين، وإلى أنبات فكرة لتصفحه امام من نعت، سواء كل حبيباً أم قرياً أم صنيهاً

ولن كان الانتقاء على الذات ينطوي على معاناة معينة، فالتوجه إلى الآخرين يتطلب فعالية أعلى، وحين يعود جهاد لمواجهه ر وانيه أو السودة مغر سبل أو لئديا، يبحر عليه في بدم شيئاً من ذاته، ومشاعره، وأحاسيسه، ولن يكر بالكيه التي يكون هها ما عون وعائته لمن حوله، وتلك مسؤولية سلبية لا يجر عليها إلا من أوتوا طابعاً معصاً بالتعاطف والرافة

إن الشكوك التي تساورنا حول حقيقة مرصها لا تبرد جهاداً، إلا مبرراً على إجاده هذه الحجة،

جملي هذا التثني المقصور حيوية خاصة للسياق،
ويجذب به عن التسلسل الخطي المتألف

ومن ناحية "أخرى"، هو أهمية هذه المتكررات
تنبع من صحتها واعتقادها، وهما التزام بصاحب
الإنس، وخصوصاً الإنسان العربي الذي يتقاطع
البنائي والخراب من حوله في دائرة مشنومة

إن علم رنا المنرد والمغامر يصدر عن رغبة
تلقها على يد والدها الذي يعيل إليها المصود
والإنس، وإيقاع الراس عليها، فوق الألم من
بلحبه، وعن إيمانها الديني بالله الذي تصلي إليه
لحبيها في حمل الأمها، وهي شعاعها السريع من
بلحبه حري، كما يصدر عن طاقته الفتيان التي
لديها كفة في الحامسة عشرة من عمره كل هذه
الجوانب تصغر لتستند متوالتها، برغم ألم الذي
تقدم في جنبها بلا رحمة

ولكن الأمل لا يجعلها تقطع الجسور مع
السنن والعلل، بل تردها وتباطئ وبسكاتها،
فتترك العلاقات الحاطلة المميمة التي أقامتها مع
جوها الإيطاليه ولم عزب العوسية في كبتها حباً
أكبر بنجوار كل الاختلافات في اللغة، والجنسية،
والإنشاء

وحين يختلي جهاد بنفسه، بعد قراءة
المتكررات، يكشف أن رنا لا تعرف حقيقة المرصها،
فتبا لنفسه قبل موجه جديدة من التمزق العائز
موجة من التباينات حول بؤس الوضع الإنساني،
ويبري كل شيء "قلى ربات"، ويشتد مشغلي لندن
الباحث، بالتمسك إليه، طريقاً إلى الجملغة حيث يتم
الصلب

إن يصيهر الأمل يخفي حين تصل رسالة
للطبيب النمشي المصالح "عد مع رنا في أول
طقتهم" فيحرم المصغر الحزين أغراضه ويهوده
مستكراً بالم استبي فاني، ويخط الطفرة في مطبخ
مشق، ويكرز الانشغال برغم ما يريد له، متكرراً
بشيء غير مفهوم هو الحقبة المكتومة

وتعبر من شحوص الرواية أكثر حتى كفتا
تفوحدها ومن قلب العلاقة تخطر إليني في بال
جهاد كفيفص بنصفت ضد الموت العدم، ولكن
للموتك يصير غير أبة بشيء، في جو يليق بالأجواء
الفيوليرية

وعربات الموتى الطويلة، دون ظهور ودون
موسيقى

تقلطر في روجي، بطونة، والأمل.

ينصب علمه الأسود فوق جمجمتي (4)

ونقّي زيارة إليني هذه المرة بصورة هائلة،
وليس في حيل المسافر، وذلك حتى يصنع جهاد
مقللاً وحيداً ما شكك في وجهه الطيبة، والحادجا
للمستمر لمعرفة الحقبة وهي هذه الرغبة، بحلول

لمحمة الوجود الإنساني، وتختلف عن تلك
المصورة الفنية التي تدرج عزبه في رواية
"الحجم" لهنري ياروبوس، والتي تصور الحياة
الإنسانية المتزده للأف، في تنافقها المعركة
ديوانها، وحداثاً بلا مواربة، ولا تحفظ عن حلول
لجنت بعد الموت بلغة معادية هي لغة علم الأحياء

ولكن جهادا لا يروح تحت وطأة امتحان
الموت ومعاقبة بصورة مستسلمة، ولا ينطعمه
رؤف الهبوط للنفس التي حسيه، بل يعيها
و تكاف في مصوبته، بعد أن يبعد هبطاً من النوم،
ويستجد تواربه، أنه ليس من أولئك الذي يسمون
تقاربهم "نرجسياً"، بل هو بكل بساطة، "إنسان معمر
بالنسبة"، ولا يتعامل مع الحياة علمه الأزل علم، لذلك
فهو يشد العلم غير المتحقق، ولطالما رآه هذه
الأمسية "ما أجمل أن يعيش الإنسان بلا آخرى"
في المستقبل يحمل جهادا على أن يصبح شاعراً،
فالأم "تغير" كما يقول عنه شاعره الإنس العلم
ببسه لا يبره إلا في التلج، كل ما كان، كل ما
صير، كل الكسب، كل التعذيب، كل الرعب، داب
الآن في دمع مسروح جري في فسه بحر شها أه
مكتومة، مستلم على أمر، ومسلم على يوم موصيحي
في نمة التكرري

إن هذه التقنية الرومانسية محاولة للاتصال
من صمط الواقع وحصله ولطالما مر بها في
علم هنا الروائي، ونقّي في أغلب الأحيان، في
مكتبي المصيح ونوطف نضاح في السيل

ولكن الأفكار الذاتية تتوالد، ويصبح المصاح
الروائي كالتصوير عتياً يحمل معه "العجائب"
فيلستطرد الروائي إذ مسج التعبير، بشيء من
"التفلسف" الخاص وهو تفلسف تجريبي، أو
صانع عن محزون نفسي، ونجنت تلك الإنساق
خلف ما يمدد به الكسب، حينما يرد إلى الدهش،
ولربما سواد هذه الكلمات، أمم الروائي في مسار
روايته، يبعي عنها لجعلها حياء، أو لملأها
لموقعها، إذ يقول مثلاً "معها على نحو ما،
كما جعل شبح بالغ الطاعة والنشوء في المصغر
الفسدية" أو "الإنس قاع النحر في هجومه
صخرية يزي الماء رافاً حتى لتندو الحصى هذه
التي يورها الموج بوير صانع موهوب، وجعلها
اشكالاً رابعة، مذهبه كما هي في أشعل ديوردا،
أحجار شيلي، أحجار السماء"

وبعد أجواء الإنساق المصت لتصبح شدة،
بعد الخروج من المشغ، وواع لعقله الأرعالية
المؤثر، فيمتأجر جهاد شقة في لندن قبل سفره مع
رنا إلى الوطن وهنا يجر متكرتها "ألم من لعمز،
متكرراتي لتلعب بوراً كنيلاً لواقع سلفه في
الرواية فيعرف رنا من خلال إصلاها عن نفسها
بنفسه، بعد أن عرفها غالباً من خلال جهاد

الفتاة إلى الجانب الآخر من العالم، بعد أن اشاحت بوجهها عن بواب الحياة، وتراجع تملّات جهاد في الموت بين فكره "فهم الذي أنت منه" إلى "استغفرك العادة لتسعيد دور المحبوب" وفكره للتقصير التي لا يرضعها تملّات، ووصولاً إلى القول بالحذر "الموت لم".

إن القصة النهائية التي نصل إليها الرواية تتمثل في الرحلة إلى اللانهاية، فمسار الشخصيات في الطريق المعبود، سر أن تبني معارضة تنكر ويعدو خلاص هو الانسحاب من هذه الحرب الحائرة، سوء بطق الأمر بمحاولة غير وعية من رنا للانصاف من سيرها الموكدة نحو النهاية، أو بمحوه جهاد قسريه إلى حشوش، ثم سهره إلى اللانهاية، فهي جميعاً أجزء الحركات الباقية، قيل الاستسلام ولكن بطقه الموت تأتي ببساطة "أتركوني يمد" وعلى غرار النهاية التي وصفت فيكتور هيوغو لبطلة جان فالجيل، بعد أوديسة الآلام التي مر بها حين قال "حدثت ذلك ببساطة، مثلاً يهبط الليل، حين ينتهي الشهر" (5)

ملاحظات اجماليه على الرواية

مع أن الساحة الروائية التي استخدمت حادثة محدودة، ولا تمتد في مرحلة تاريخية معينة ولا تحتوي عدداً كبيراً من الشخصيات، ولا يحيط بها إطار اجتماعي عريض، عند قدم الروائي انعكاس ملته في محيط واسع من النصوص، وتحرك به من إطارها الأميري الضيق إلى إطار الألفاظ والأصناف، والوطن والعالم، وأعطاهما أبعاداً مثالية، دون أن يعد خصوصيتها كحادثة روائية، فالمراد عند هنا مية حيث عن التفكيرية كحادثة، أو الإسهاب في وصف لا فائدة منه لسير الرواية إنه لا يترك البناء الروائي، ليحوص في مسائل فكرية أو طائفية أو سياسية، إذ أن نصه، إذا لم يكن هذا الحوص أصبغاً بموسوعة الذي يظل حقاً ممسكاً بقيته، فلا التماثل حول الموت، ولا السجادة الدخلية للشخصيات، ولا حواراتها، تؤدي إلى استطراد يتعدى عن الخط المصاغر لروايته

كل أراغون يقول عن نصه "إنه ليس روائياً إلى حد كاف، وإن الفكرة لديه تسبق الشخصيات، لتخلص الرواية التي تكون الشخصيات جاهرة لنهايتها، ولا يحتاج لشيء آخر سوى كساء من النعم والعظم" (6)

بند أن الفكرة لا تستطيل عند حامة مينة بصورة مسطحة لنصه قصه، ثم رواية متوسطه ولكن الشخصيات التي بوحى له بقاء الروائي، لذلك فهو روائي، أولاً، والطبع الفني يطلب في رواياته على الأفكار، والرواية، كما علم، عمل هي قبل كل شيء، أحر "المجتمع فيها جميع روائي متحيل،

إن يسمد العرة لمواجه التماثلات التي يحظره بها الجميع، مسحة رنا تراجعي، وعليه أن يستمر في تمثيل محارب للحقيقة، وأن يجنح، كما يقول "حرفة لا يعرفها، هي الكتب" إن ما يمر هذه المرحلة من بداية الرواية هو اشتداد التمزاج العنسي، ويزم الموقف الذي يستر بقرب الحلقة المنتظرة، وبطبيب ذلك أن يكون جهاد أكثر صموداً وفنرة على الاحتمال، غير أن أمور فحالة لا تسحب إليها أو خوف لافراء، فالمخالف والواقف يشربه لها منطقتي الحاص، برغ العقل الكبح الذي يحاول أن تكون له العلية، وهكذا يكون الصمود، أو الأجل ممكنين بقدرة صحتها، فيبحث جهاد عن الموت والمند لتلا بهار، فيجد لدى ليلي

أما رنا فسيطر إلى النظم عن مشربها العائيتة تيناً فتنبأ عن زوايا المنتظمة أولاً، ثم عن احتملها بالأب والرمي، وتراجع مكره من موقع، تحت صرير الداء "هكذا رأيت الحياة تنطقها من بين الأصابع، تصبح إلى والمستحيل وكل الأحلام الزوية لفئة تطلق إلى بناء علم من حيال لا يفهم الحسب ولا يفكر هو الأكون"

إن بطقاً أحر بجزي في هذه المرحلة، فالألم بدر أجم الله وبطعن حتى في حيال رنا التي توجّه حراً تحكمها سلفاً هزيمة موكدة لاستمرار الحياة، في الوف الذي "ينصحه به الزعيم، بعد نشأة كتيب أن هذه الموضف التي بوزدها، تعزيرها واستألفها لطيفة، حيثاً للعبير عن الفرس الإنسانية في حالاتها المختلفة، لا تخرج عن نطاق لعنت الروائي على منهم في نعمه نحو أكشاه

أما الحوارات المبرزة التي تجزي بين جهاد ورونا فتتلمذ مع اشتداد مسأولية الموقف، فطمع في الرسم ينتهي إلى الحبيب، وتصبح كلمة "المستحيل" هي مركز حوارين الشخصيات هعشر رنا عن سبيل لصمقه، ويزي جهاد هو حنجرأ وطقه كل لحظة، ونراه الأم خلاصاً نصل إليه بالصلاة والصراة

ولكن الجميع يتمرد، كل على طريقته، وما محاولة رنا لنظم الموسيقى سوى إسروها على أن تكون "تلقية"، وهي استمراراً للتخصي، ووقفة تنقها الطيبة والبراعة والذكاء ألم الموت الذي صمم على اغتيلها جميعاً

ومع أن الجميع يطم إلى الموت ظاهرة طبيعية مرتبطة كروباً بالحياة فالصراع الذي يجزي صده موجه ضد تصب هذا الموت، وأحطفه للحياة قبل أن تكتمل دورتها، وهو صرحه ضد الآلام الإنسانية عموماً

ونظم لنا الروائي وصفاً لنظم الداء، ويميطه التدرجية على الجسد الذي أصبح "جبالاً" وهيكلاً عظيماً لم يبق منه سوى العيين المتخشي، فتستيز

وهي ثلثا الرواية، يترك الروائي أحياها بعض الوسائل لاستراحة القارئ الذي لا يصح أن يظل رازحاً تحت وطأة التزم المخسوف، غير أن هذه المنسحق ظل مرتبط على نحو وثيق بسباق الرواية وأجواها

ومقد الصفحات الأولى، لا يلبث القارئ أن يحو ثربكا لأبطال الرواية في مصائرهم، ومهم أعداء في منها يخلص من الاندماج الكامل في الحبث ليسمك رما من تكوين حكمه في، أو لاستكشاف أسرار البناء الروائي، هسوف يسلق الواقعية المبردة ويتفاعل معه، بأدب المسافة التي كان يجهد في أن يبعثها مع منظور الرواية، راعيا أنه سيتعلق عليها، ويمكن القول أن تعلقها مع الشخصيات يصل حدا كبيرا بحيث يتوقف أحياها عن القراءات، وقد أيقظنا بصاع الأرملة، وكأني أرى حبا الشخصية ففحص، أن الرواية بحسبنا في أعلى حواسنا، وأيقظنا قول أسريه جيد لفرانسوا فورايفك "إنك الكبر هو في أنك تصنع من فرائك شركاء لشخصياتك"

هكذا يبدو لنا "حمامة رقاء تحت السحب" ابتاعا جديداً لروايتها الذي ينطق دوماً إلى سدها وموالي جديدة لم يلقها من قبل ولا تتشابه مع غيرها إلا بما تشابه في الأسلوب في الأصل، غير أن روحها ينسج على البحر نفسه، ولا يتلشى خط سيره، ولا يكرهه التمسك، فهو خط مصسوع من الكلمات البحتة إذا عر اكتناه الوجود الإنساني، وحقق إلى النهاية إنها تعاطف لأحاسيس ووجدان البشر، مثلاً بحور غفولهم، وتروي لهم على طريقتهما شيئاً مما هو كائن، ويستشرف أفاق المستقبل واللانهاية، وتفاصيل على تفهمهما (10)

هولمش

- 1- حمامة رقاء في السحب و دوران روبايه صا ميمة الصبره عن در الأدب، 1988
- 2- "حبر بعيد كراهة فوسفوبسكي" بي كاريلين 1971 موسكو الصفحة 13 (باللغة الفرنسية)
- 3- المصنوع القارية للواقعية، بوريس سوتشكوف الصفحة 15/ (باللغة الفرنسية) 1971
- 4- بونولير، ر هور النسر، الصفحة 96 غزيبه فلاماريون (بالفرنسية)
- 5- الواسا، فيكتور هيفو، الجرة الثاني، الصفحة 651/ طبعة مار بوجين
- 6- الأسبوع المخلص: لويص. أراغون الصفحة 9/ (بالفرنسية)
- 7- تجرية الرواية السورية، سمر روي الحيدل، الصفحة 128/ مطبوعت قناد الكتاب العرب
- 8- المرجع السابق، الصفحة 411/

مهما تكن صلته بالواقع الحلوجي كبيرة أم صغيرة (7)

الرواية مبنية على موضوع الموت، وعلى المصارحة الحميمية في هذا "اللعز" المحير ططالما كل الموت موضوعاً أسفياً أو هائلاً في الحيد جدا من الأعمال الفنية التي حطتها يتداعف ويتكلاف الروائين والشعراء والمفكرين، ومحوراً كبيراً للنشاط العقلي لدى العديد من الفلاسفة والمفكرين والعلماء، إنه اللعز الذي يشغل الإنسان في وجوده المحدود وفي بحثه الدائب عن المعرفة

الإنروائي "الحمامة الزرقاء" لا يهدف بالدرجة الأولى إلى الاستكشاف عن طريق التسلل، ولا إلى البحث الطبقي من خلال روايته، ولا يشك التجريد الفكري باسمه إليه عليه بانها، روايته ليست تجريبية، وليست أنه للاطلاع على أفاق معرفة لم يزل في طي المجهول، وإنما هي أعاده تكوين مسافة واقعية من خلال تجربته، ويغدو واستقل الاندماج الفني، ويرغم قصوة التي يمثلها استبداد الموت، ويسلط في ثلثا الرواية ويرغم الآخرة الكبيبة والمصيبة التي تنتقل إليها من مرحلة إلى أخرى. يعني الموت في الرواية حاصراً حصوراً واقعيًا، وليس مجرداً وهكذا "الواقعية لا قيمة لها إذا لم تتصوبل بمسربل الفن الروائي" (8).

إن جهد محكوم باستمرار المعقاة وسيربعها، وليس الروائي الذي يحسد عن مثل معقاة طله كأل منه فتره على تحمل معقاة جديدة، هي الخلق الفني للسمع من أعاده معاقته التجربة، وكذاها ونظير البناء نحن القراء الذين حيا التجربة معه في مجاهدة صعبة ومبررة، ولكنها مجسورة هذا كل الإنسان، هي شرط وجوده، أن يصر ينكسر من الهيكل العقلي ليمسكه متنباعو بطل هفتفواي، فقد كان محربه على الألم والموت عظيماً وسليماً، وكما جدر يقضي اليوم الذي تحلوه الحيدل للمربة المشقة، وتزيد ع تنزع منه حتى فتره على الموت واقفاً، كم جدر به أن يدفع عن كرامته الإنسانية، وأن تكون حياته صرحه في وجه مستكزي في هذا العالم ومنعطيه

ليست الرواية أحادية الجانب في منظوراتها، وأصولها الفنية، فالتعمد على الموت مثلاً يتجلى بوجوده عديدة، ومنها استمرار الحياة بما هوها من منع يومية، كشراب والفحمين والقهوة، وما فيها من حتميات لشوه عاقلها عاطفية راب لويك متدليه وهي روايه مصعبت للسلطاني الأسفبه المكونه لأي عمل روائي مع "إنها مستعده في أساليب متنوعة في تعاطفها الكلامية، مبلية في أصولها، وبع فابلت بها على عدة وحداث لوعة مختلفة" (9)

5- مفلو، دراسة إجمالية لأعماله وحياته، ليون غابيار
(بالفرنسية)

MALRAUX, pol C-AILLARD BORDAS
Presence littéraire, paris, 1970

6- زهور الشرق، بوندلير، غارميه فلاسكروين
(بالفرنسية)

Fleurs du mal BÉAU TIELAIRE
G F

7- المسائر التاريخية للوالحة بوريس سوتشكوف
(بالفرنسية)

DESTENEES historiques DU. réalisme souchkov

8- الكلمة في الرواية يكتين، ترجمة: يوسف حلاقي،
مكتبة وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سورية،
دمشق 1988

9- تجر به الزوايه السوريه سمير روجي العيسل،
مطبوعات اتحاد الكتّاب العرب دمشق /1985/

10- موريك: لانغريه سوني، بورداس، 1972
Mauriac andre seailles, bordas, toul, 1972

9- الكلمة في الرواية: موكافيل يكتين، الصفحة 111/
طبعة وزارة الثقافة دمشق 1988، ترجمة يوسف
حلاقي.

10- نصنوع هـ قول ابو نيتير
رحمة بيا

رحمة بالكافحين ليدا علي مشهور اللاتيفية
والمستقبل

(واقعية بلا صفاغ - روجيه غارودي)
مراجع الدراسة

1- حماسة زركاء في السحب، حضا مؤننه دار الآداب،
1988

2- حنما بعد لراة فوستوفسكي (بالفرنسية)
كاريلين

En relation domestique karakane

3- الاسبوع المقدس، لويش أراغون (بالفرنسية)،
روايه

La semaine sainte, roman (line of poche, larousse)
J. ARAGON

4- والية بلا صفاغ - روجيه غارودي، ترجمة حليم
طوسون

حديقة على شاطئ القلب (جنة بيان الصفدي الآخيرة)

□ حودي العريذ *

كلّ اصفر الأبداء متّ حين انصمّ إلى موكب
الأنب، واصفر هم سنّا أيضاً حين نشر مجموعته
الشعرية الأولى (ويطرح النجل دما) سنة 1976،
وزعم عبد من القناد لمهين أنه ولد في يده
القيثارة تلقية للمرأة الأولى فتشعر أنك تعرفه منذ
عمر بسطة وتواصع، انفعاعاً وإثارة وفي كلّ
ما يمكنه يكتب القصيدة فتنظّر أنه بلون بدائي من
دمه ويكتب النثر فتعجب أنه يتحدّث لك شاهد
حين يكتب، وشاهد حين يصمت. تقرأ قصيدته
فتحتار أي من الشعر أم من النثر! وقد كتب قصير
القصائد أيضاً. وهو بين هذا وذاك لا يشبه أحداً.
تذكر في كتابته قول التوحيدي "أحسن الكلام ما
قلبت صورته بين نظم كنه نثر ونثر كنه نظم".

في مجموعته (جنة صغيرة) الراحة ينطلق
الشاعر بين الصدي من بورة رومانسية ثم يحرق
في الفلق من الطم سرعان ما يعود إلى الواقع
ببساطة مقتصة، ليس فيها ابتداء، أو رهل، أو
ثقل.

ليود لك وهبها كم تنكر في جحيم دائمي وأبي
الغلاء

بيان للصفدي عاش عمره ومعد وعي الدنيا
ز أكسا وراه غر الآله، ور تما لنا يصل أو أنه يقف
على بوابة جحيمها يملأ مقلنا: "صوتها الجذب في
المدنية للعبد / تنكس/نشطتي/ المرأة
للقصيدة" ص 5 وهو في مجموعته هذه لا يلتزم
خطاً واحداً في الكتابة بل يرنّ: وفقاً بلا حدود.

* قلب من سوربة

بل تحملاً بعورية إلى أجواء من المعقاة
بعاطفة أسبقته، وخيال خصب وصور تنطق أيضاً
إلى عوالم هبها المتعة والإنقذ، وهبها العزم
والوله فطش بك لا تجد صعوبة في تحول جنة
لنترك من جديد سيجاً يصعب انقلاب حيوته ولدا
همسحيل أن تدخل تلك الجنة إلا ولديك اسلحتك
المشروعة كما هو الفردوس وهل من اليسر
اجتيال الألف والحدود والقيود والجحيم للوصول
إلى الفردوس* وحين تصل سذهب اسم بولاقه

شئ الأصابع، وبخاصة الإصبع العربي من دماء
وجرائم، واصطفاه وسعلل وفهر وتعالى لا
حدود لها، فجلج ثنية إلى انضم منتفصاً من جهة،
ومشركاً في رزغ بندر الصوة من جهة أخرى
"فما بك ما في الدار إلا غرأها" أو مثل كالمجنون
طل كرامة ولا تبسبى اليوم إلا مزابها" ص 11
وبصر - "بلادي جعل للجرم بنة وعاصف"
وهي لحكم العاها يسدل عداها العلم شلاني ولا
أزى، سوى الزوم أو كلاً وم نعلو حرايها" ص 12

في القصيدة من التذكيف، ودفعة الستك ما جعلنا
نصف طويلاً أملمها بعد ماهاى الشكل بالمصون،
ولمعت بشعاعها أملاً موحية تلك الشعاعية للخص
في حرف "أو كلاً وم نعلو حرايها" الصورة هت
يستحضر أيا الطيب المتقبي هت أحضر الشاعر
إبداع كثيره في حرف التهجئة الكيف الذي
جعلنا سمعة معالة للوطن في أكثر مدى تلك
الصعد السطة بإمضاء مموعة ويبدو أنها مسانعة
لقطه الأذن الضخوة، هوحي أكثر مما تصرح،
لنكفي بحسرة نذهب على أمواج المحيط

والرمز لديه في المجموعة الإبداع الفكر، اغشى
بشكل متمعة، وهم الشاعر ليس بزم زمانه، ولكن
يخلق حالات شعورية معادلة للرمز وتوعدت
الرموز بين لغوية ونزجيه وفوتغورية يوظف
لخلق دلالات مفهومة بمرارة المعالجة، فنعكس
الوأنجنية من الرؤى السلوة أو غرير حبس وهو
في لحظة فرح، وما ألقاه يدعو إلى مشاركة
الحسرة "أسعوي" لقد نكبت سبي/ بعد أن كب
هووها من عوبي/ دثري/ لا تكوي في نثرها
أو فكوي" ص 25

المجموعة للبحور غير الصافية(*) أحياناً، وب
لما لمسة تلك من واقع النازل، وانطلاق بندرة
الشعور والانشغال خلف سمعة الحيل الوامسة
بأنواع البحث عن بورة في ذلك الليل الدامس الذي
يخلف هذه القصيدة الحربية كب بكر في قصيدة
جاءت في ثلاث جمل مهداة إلى الشاعر فواد كحل
"الطلة أو المصون" والفتاة كثير عليهم جملة
واحدة جملة على شكل بقعة" ص 51

وكثيراً ما يعثر القصيدة في هذه المجموعة
من شكل لاهة أو مصصة أو حالة طائفة، وبخاصة
للقصيدة القصيرة فهي في الأمور جميعاً تحفظ
بفتكيف وفرة الإبداع، ولا نذكر إلا رفقة صدى لا
توف، وأنت معة "انطفئ في من أنماهم كل
يوم" ص 66 هذه قصيدة مستظله سطر واحد، في
جملة واحدة وهي تلخص روية الشاعر في مساحة
القصيدة، أي صبيد - فهو لا يهتف الكم ولا الطول
أو العرض همة الحزن وعصاه استعالي الشعور
لصديق الذي يهتف الأمل أو الأمل وتكثيف القصيدة
الحنية لم يصرفه عما هو أهم في رايه فما كل

ويصير بأقوال هوس فرح، على عذبه، في حبه
للنيل ربح حزين، وحيناً لمر بجرح من أوائه معروداً
إلى ممالك يبتكرها بحصب ما ترسم خلف قلبه

بلحا الشاعر إلى الزمور، وقلما يجعلها
بالاستطير، بل كل جمل همة هو الشاعر فباسة
بسلطه، وبالعاط غايه في الوصو - وهي لغة الحياة
البعيدة عن المعجبة المفخرة - على رأي "البيوت"
هز سم أفكره بأسلوب قصيدة التفعيلة حينا،
وبأسلوب قصيدة النثر حينا جر هكذا لا يعزى
بينهما لما يهيب على ألق ميلالة من تدفق لتلك
الشاعر المناجاة، وعوض حزن، بحيث لا يترك
هرة للسؤال أين نحن؟

كاتب قصيدة النثر لدى بيلى الصفدي مكرمة
للبروع وتدهش المعنى كيف جرت تلك القصيدة
في حبها، على فله استمره، حيث مثب جرة
وبعداً في الزمور - ولم يكن على السطح انك
بوصوح سوى عند قليل من المهنين بهية المنسوج
الطاري مثل محمد الماغوط وحايي واسماعيل
عاصم ونزير نيسير وغيرهم، وكل الشاعر بيلى
الصفدي موصاً أن الفن الحففي هو ذك الذي يعرذ
عز جوه الحربه شرط أن يحق الوصول للجمال
والصق هجده في كثير من الأحيان لا يعهد
بعلاله بل يهتف بامرير المحاطة على روح قصير
وأصد الحزن العالي هتم راحة الأريج بعيداً
والأحر تسلطه في الأسلوب كالأل "عزك يا
عشتار/ حول الطير إلى ناز الوالتر إلى طير/
وجلهامش يمشي في الأسطر الكبر - كيف ترك
الحبة نأخذ تلك العشرة" وكنت على الشعره" ص 7

وتتجاوز الأسماء الموعطرة، ويكتف التطف
عن الرموز نلمن وشعاعية الفن الحففي لوبه بيلى
في رحلته الجماعسية، ولا يترك تلك إلا في
استمره من شريط حياته قلبي - بالعت والأحيل
لنيس ذلك هو الشاعر مرجعاً، وكه هي الأعمال
الأدبية التي ما كلف إلا ترجمه لصالحها أولاً ثم
تطلق من أسع لذات إلى رحله التجربة الإنسانية
العنية، ليس المجال هنا في القول إلى اغوار علم
النهر الذي لا يلقى علم الجمال كما يرى (يوديق)،
ولكن الذي هو مؤد في حلم الشاعر كل مندا على
مسافة العمر يكلم ويكتب، أو يصمت أو لا يتكلم
ولا يكتب هنه في حلم مصغر وما قصد إلى هذا،
بل هو كذلك وهو حين يدا الكليه مند أكثر من
ثلاثين ريعاً لم يكن يصف انفعالاته، بل كان ينقل
هذه الانفعالات الباء، يظهر صاحبها لا يروى
وقائعته في الأعمال الواحد لا يمكن أن يستع من
النهر لوحه مرتين كذا يرى غير القيطن هراه
منتعزاً من لروحة هذا الحلم الزمري القلم، محتفظاً،
متعشراً وذلك لما يسمع ويؤي مما يجتبه أنه في

— هاتي الزاهب — فؤاد كحل — محمد شمسي —
وحسني التي بحسن الرأف أمثال المتنبّي والجواهري
ونزار. وعلاّله تلك ما يحفظ الشاعر لهم به من
وفاء من جهة، ومن جهة أخرى، ربما مثلت تذكيراً
رثيقاً في النوج، أو الإسقاط للتجيز أحياناً عن حلة
من غضب أو شكوى لهدف ما

— احتفلوا بالموسيقا فحضر عليها حتى في
قصيدة النثر — وجاءت أحد أهم أسس قنّه، هي رحابة
الانطلاق، بأشكال حرة الإيقاع، وبإفهام، هي

— الأجواء الإنسانية، بذاتية شجوة فخرى
القصيدة أدبه، جعله بعيداً عن حدود أو قيود
وبحاصلة القصير منها "محل" / أنا لا أنهي حياتي /
نحت أي سماء / فوق أي أرض / الحياة هي التي
توزن من 60

إن بيان القصدي الذي بدأ الكتابة منذ من
مبكرة للصغار والكبار شعراً ونثراً، لم يتوقف عن
ذلك، وما زال يضيء المكبة العربية بنجاح حصصه،
وما كتبه النقدي لهم "أنت الأطلال في الوطن
العربي" الذي مبسّر عن دأبه الكتاب في وزارة
الثقافة العربية السورية هي المساهمة الأخرى
وكذلك الكتب التي أصدرها بمشرفة عند من
المبدعين أمثال سليمان العيسى وغيره، لمصادق
لما ابتدأ به من مؤهله حفيظة وتطور مصطلح
بحيث يحضر من الجبل الدائري على أكتاف كتبه
والإطلاع عليها

هذه الأدب الموجهة مهما حاولت مقارنة
قصائد مجموعته أفراده لا تعني عن مساهمة
وهي من منشورات وزارة الثقافة العربية السورية
لعام 2002

وأستعير قول كمالو في كافكا "أنا الذي أن
أقرأ من بين، مرة للشكل، ومرة للمضمون" كذا
مجموعة "جنة صغيرة" للشاعر بيان القصدي التي
ومن العديد من القصائد في بحيرة زائدة

(*) البهجة غير الصافية تلك المولدة من تفاعلين أو أكثر
"لحلق مدحجين" مثلاً

لنور يمثل الشعر مثلاً، وانعكاس (مكرراً) عظماء
في صورة مدحهم — تفتح أفقاً لحيل الآخر — عدا
يا أي / ولأول مرة / تسيطر والمدفوعة مطعماً / بلا
عروس / ولا لحنه / بذلك الداهل / برذا / والتي
الأب 68 ص 68 هاء عدا تسري العزى،
هههم السمع من حيث لا ينري، وبسبب على
يفقه "بني المنشوق من العطش / يفيض بقا" من
81

هذه قصيدة ثلثة هي بيت كلمات. في جملة
واحدة تلخص الكثير من الشوق والانتظار كم فيها
من المفاجأة هي التناقص

ومن الملاحظ أيضاً مدى ما تقتزبه عناوين
التقصيد من روى بكل الصواب جزءاً هاماً من
اللوحة الشعرية — هد يأتي بمفرد شعبي، أو
استجلاء، بـ طرزه بكلمة أو كلمتين غلباً ولكنه
يكون مثمناً للقصيدة

وجنة الشاعر القصيدة هذه تستدعي حضور
الفرس الأعلی للمعلم الأرفع — بروية أين صيغنا
— لكن نبتل ما بينهما، إلا إذا كلى بمرع الألم
والعزى واستعادة الطغول وعصف النجم والعزى،
وشرب كورس الحزم على ما شكل مغدلاً للفرس
الذي يطول للشاعر أن يراه حمله المصود، والذي
يأبى له ويقطعه ليمشيه ولو على جناح الذكرى
ولدى العودة للذبول أغنى أمور منها

— وصوح الزم شعاع يستعيد الكثير من
محفلات العمر عند أن كل للمبدأ، وما لا نعت
شككت بوزاً بوزاً مساهمت في جنبه العله
الشاعر لديه "قبل الفجر لك مطعاً كغليل مطعاً"
فوق بوابه الماصي / كتب بقما / حيث لم يبق سوى
كثير يفتح فوقها السكراب" من 99 وما أكثر
لذكرت لدى الرجل أكثرها معني بالأمس، وأقفا
بالفوح هذه القصيدة تستدعي دراسة متكاملة أما
تستدعيه من تكثيف لاهت، وهو مشرقه، ومناه
للتشكل بالمصوم بحيث جاءت لوجه واحدة —
لبت الشخصيات وهو أسلوب أقرب إلى
الإعترافات وبخاصة تلك القصيدة الموجّهة
لأصدقائه أو فراق الكلمة والدرب منهم من بقي
ومعهم من قصي بحبه على المسجد المطي
والعربي، داخل لوطر أو خارجه أمثال عائل عبيد

قرأت الماضي (من الموقف الأدبي) البحوث والدراسات

□ أ. د. محمد ياسر شرف*

أتناول في هذه القراءة بعض جوانب من موضوعات "مركبات" العدد (47) من هذه الدورية، للتأكيد على بعض النقاط البحثية ولتفت النظر إلى مواضيع مختارة من الملاحظات، وربما الإشارة إلى وجهة نظر ممكنة في صيغة الموافقة أو وضعية الاعتراض والاستدراك، انطلاقاً من انتقائية تستفيد من الحرية المفتوحة بتهاد عدم التوقف لاستيفاء معالجة كل دراسة على هذه بصورة تتبعية تامة. ولأسباب متعددة مسوعة يأتي في مقدمتها صيق المساحة وإن الفرض الأساس هو لتفت النظر إلى وجود "الممكنات" في الدراسات المتنوعة، مهما كان مجالها.

وإذا شئت ما جاء من آراء مختلفة في الأعمال التي سبقتي ذكرها، أشير إلى أن أي دراسة تحتاج إلى غير قليل من الجهد لتتأكد ما انطوى فيها من ملاحظات ومواقف وآراء، تحتاج، بطورها، إلى معالجة تحليلية ومناقشة، ربما يقبل عليها بعض المختصين بقضايا نقد الأدبي واللساني ثقافية أخرى، في إطار إغناء الحركة الفكرية العلمية

والحجة التي ساقها الباحثون بسموه القصديتين المصطلحين "مزدحجاً" واحداً تمثل في قوله "يبدو لي فيها امسك واحد" وسمي لهبه بهذا اسطلاخاً من تقديره (السمي على قطري) الفقل "بعد ما فرغ الشاعر من صنية مرحباً يا أيها الأرق، التي قالها تحت موثرات صبيه وغربه حافه، استمر على راحته هماً بعد، حكيت يا بني من كمنة لها، وقد كلت

(1)

نصمت بحث "التشكيل الإبداعى في شعر الجواهري" ما سماه الدكتور فليح كريم الركابي "تموجاً محذراً" بعنوان "مرحاً يا أيها الأرق وبا سديمي"، ولكنه أصبح مباحثه أهما فصبحت "ورثنا في الديوان مصطلحين" ولكن "متعاقبين"

الملاحظة في غير موضع، كما في عبارته الأتية "الاستخدام الرابع" و"في هذا ساعداً راعياً باستخدام العروض، وبعض الحروف بتتبع إيقاعي جميل" و"في التشكيل الإيقاعي بالتحديد كل راعياً في حوائط الإنيف" وغيرها، دون أي تحذيرات للعروق بين "الرائع، الجميل، المنسجم، المعول" وغيرها من ألفاظ "قيمة" لا حيز عن شيء راس على استحسان الناقد، بل هي، نظرياً وعملياً موضع طعن من الأدباء والناقد الذين يرون في هذه الطريقة التعبيرية "تزييناً" صمم إطار "تقليد" الأدبي وتكرساً لحشو القلم في الشعر.

كما صرح الباحث على نحو استدلالي دون أمثلة نصيبية، وبحال الإحصاء والمتابعة النصية، بوله "ينجلي من خلال الألواح الجانب النصي للشاعر الذي يعني العرب في أشكالها المختلفة إن الجنب النصي له مزايا في بناء الإبداع الذي يتسجم مع حلجك مع الشاعر الجواهري الذي يقول "وبورد بين قومين نجد هذا جملاً من مواضع مختلفة متبوعة عن سبيلها الإيقاعي المنوع" دي هو أسهل الدراسة

وحسن مجموعة من المقيّمات المرجعية ليعيد وجهه نظرية، في تعريف "النبية" في النص و"جمال الأسلوب الأدبي" وفي الموسيقى "تصفي على التكلف حياة وهب (كنا) حياتها" وأصناف موكداً "لا بل يعطي الشعر هيبته ووعداً أكثر من القوي الأخرى لأنه في القول وهو أرقها، فاشعر الجميل المنبسط أشبه مجموع المتلقين على اختلاف مستوياتهم الذهنية في المحافل الأدبية"

وتكتشف هذه الفقرة واحداً من جوانب قلق الأحكام التي يصورها الباحث أو سطحيتها أحياناً، فهو بعد أن يحد - دون دليل - الشعر أرق في القوي في صنيعة الإطلاق، يلفت مصرحاً برغم قبول "أفقر الجميل المنبسط" من المتلقين على اختلاف مستوياتهم الذهنية، مناسباً المسافة التقنية بين "الشعر" العلم و"الشعر الجميل" والوصف حري معتدته

كما يتكشف برؤيه القلق في مسألة الرعم القتل بوجوه. يرتبط بعض الأور في بلعائه النصية لدى الشاعر، إذ يقول "يبدو أن هناك علاقة حميمة بين هاعلان ومصموم الغريه لأن هذه التفعيلة ينبغي لا أريد أن أنكر جلياً هذا الرأي، فكل البحور تصلح لاستيعاب الغريه"

(2)

دراسة الدكتور فريدة يوزيداني "شعرية المعرفة الساهرة في قصصية العربية المعاصرة" يركز على تعريف حله خاصه من المفارقة الشخصية، مستمد من دراسة مريم خلفان حمد الصادرة بحوقي "شعرية في روايات إميل حبيبي"

شكل القصيدة الخرجي على هيئة ألواح، أو مقاطع"

وبعد أن يحررنا التركائبي بل أن دراسته هذه مستلكر "على وفق المنهج الأسلاوي" تدور أن يعرف به، ينادر إلى التعريف بجهه واستخدامه لمبتول كلمه "تشكيل" في بحثه، يقول "المصنوع بالشكيل الإيقاعي هذا النوع في البحور بين الألواح، ونحينا داخل اللوحة نفسها، وكذلك النوع في الألواح داخل اللوحة الواحدة"

وبعض النظم عن استخدامه لفظ "ألواح" جمعاً للفظ "لوحة" في هذا النص يدل لوحات، والذي هو جمع "الوح" وما يمتد به من النظم تشير الملاحظة السابقة إلى أن كلمة تشكيل "مفعلة"، فهي لا تحي شيئاً مصفاً على كلمة "نوع" كما قال، بل الإكفاء باستخدام كلمة نوع كل مسموع "الإيهام" بوجوه - مقولة نصص "التشكيل" الذي هو من في الرسم وغيره، أي هي مذكور من مميزات فعلها على التحبير أو التمسيد "المكثي" بفرجه الأولى ولتين "الرمزي" كما هي حله الشعر النصي على التطبيع الصوتي الذي يشير إليه بسميه "إيقاعي" المسبوبة، والتي تبس منها مفاده عن المصنوع لأور - ات ترينيب جامد يصمط على الفكرة واليواح النصي

والتشكيل في اللغة، من ناحية أخرى، هو صوغ الصورة بوصف مجموعة من الألفاظ في شكل مختار لأداء معنى، ولدي سماء عبد القاهر الجرجاني وغيره "النظم" في الكلام، الذي هو "لفظ معيد، كسهم" على حد تعبير محمد بن هالك الطائي صاحب "الألفية" في اللغة وهذا يصح في أي جملة ذات معنى، ويتحصل نتيجة تطبيق قواعد اللغة نفسها في الشعر والنثر ويمكن أن يصف إلى فتويح الذي قصده الباحث، لإحداث تغييرات في الأصوات أي الإيقاع المتتالي في الشعر، سواء كل مبراً على ترتيب ورسي معلق، أور في البحور التقليدية، أم توليداً لإيقاع مبتدعت خاص

ويلاحظ أن الباحث قد أفسر تعديداً من الآراء النعية ذات الصلة المبشرة بقصديتي الجواهري قبل أن يقدم أي عبارة من كلام الشاعر، الذي حشده مع تطبيقات مقصيه "شكليه" عاكساً في النص لثاني من آثاره، و بعد أن قدم حدوداً أصلياً بأنواع البحور المتبعة وروي العروض والمصروب والأور في البيوت

وحكم قبل هذا كله أيضاً "حينما ندرس نص الجواهري نلاحظ الاستخدام الرابع للألفاظ يفرقها الإيقاعية الموحدة وكذلك بقرة الأصرب التي - وقد عمد إلى تكرير لفظه "الرائع"

بعد هذه المعالجة التي لا شك إنها تمثل بوضوح
لصحة هوادة نقدية صارفة، أو هي — على الأقل —
نموذج لا يمكن رفضه أو حسمه بصورة قاطعة،
وتؤكد وجاهته عموماً الصورة الإبداعية المحددة
نفسياً قبلها برأي صافٍ للفرع، نقول
"الماسي هو" عيسى — الطفل الذي استحق الاسم
نفساً بملص جميل، لكن في الحاضر يحمل عيسى
المنقصف الأخرى (الصعب، الواسع، التجه)
والعزلة هنا تبدو واضحة حيث يصارب معها
الأكثر والمواقف في سحره مزنة، تثير الضحك
والبكاء، وتكث هذه القصيدة تمثل كل لاهل أحمد
مطر التي تكون فيها المعارة في السابعة ذات طابع
شخصي وهو ما يبدو شراً

هذه النتيجة للتصريح تمثل موقفاً معيماً يطلق
من واقعة متر وبعده، تحرياً في الباحثة — بعد أن
نظمنا إلى وصوح برهاها — أن هذه البنية ليست
متعددة أو تنميه في شعر أحمد مطر، بل إنها تمثل
لافتة جديداً وينسب لنا أن الباحثة قد وصلت إلى
تحسين خطوطها، نلاحظ معالجة شاعر من
قصيدته في نصوص أخرى فهي بصيغ إلى معلومتنا
سمة مميزة لأثر هذه المعالجة العربية لدى الشاعر،
ويصيح في هذا حكماً نقدياً مهماً بجوار صفحات من
ديوان، حتى يتناول "محمداً" الشاعر بعينه، التي
يطلب أي نقد إنما لا يتعدت تماماً عن عمله الإبداعية،
مهما كانت بصيغتها أمكن ملامسة الحيد وحكيم
الضوابط الفنية في الدائر من التعبير

ونعاب البنية تعبيراً استيعابها الطبيعي حول
المعارفة السابعة في قصيدة "ماضيك لأعرفكم"
لشاعر صلاح عبد الصبور، مؤكداً مع الدكتور
محمد فكري الجزار أن هذا العنوان "لويس سياتا"
دلالةً بعبارة المسئلة لنهي العمل، وبصيف "عواي"
عبد الصبور يهبط الفاعل في تلقى المعارفة الأسامية،
هذه من قبله بخصراً لتقسيم الرسالة التي بعثها
إلى نظرائه (بر) الشاهد الشعري) فهو رقمه
شاعر إلا أن لا يقبل السوق أسحاراً وأحلاماً، وهذا
يدرك المجال واسعاً لرسم هياكل المعارفة
السابعة

ونعاب بوريداني لإظهار المعارفة السابعة
"المتطهرة قناعاً في الشعر العربي المعاصر" من
خلال مؤلف — من مكراب المنقبي في مصر —
للشاعر أمل تفضل فتؤكد أنه يعتمد شخصيته الأخرى
لإظهاره بل الحديث بصوته، وشرح العرص البشري
المستهدف قائله مع حاتم الصكر "عندما يستند
شخصية أخرى ساذجة غيره، لئلا تم المعارفة فهو
يستخدم ما أسماه القناع "لصانع" زعم أن مسيدة
المعارفة السابعة تقوم كلها على مفهوم القناع، إذ
يكون موظف قناع "تعبيراً عن هوم الشاعر
الفكرية ونجرب به، أو يمتد إلى خلق شخصية جديدة
تتضمن تلك الانفعالات ولهموم"

وهو ما نوردته ضمن فوسين كبير، ونلخصه
بوريداني بولها "هي التي نغمع فيها صوت
الشاعر حسمه الشاعر — الشخصية الواضحة
المحددة ومن يوظف هذا الشكل من المعارفة عليه
أن يملك بطلاً جدياً، فربما (نستخلص هو وحده
هو يستطيع أن يمدد" عاتية أحد الصيغتين وهو
يطمح أنه فاسد، وأن يكون هذا الكلب فترا على
الاعتماد على صيغة التي لا يرى التفاصيل
الذاتية) ومن خلال هذا الشكل من أشكال
المعارفة السابعة نرى المقلع التالية للشاعر
أحمد مطر

ونقد بوريداني ثلاثة مقاطع من قصيدة
"كنايه عيسى" نوضح للآراء المعارفة السابعة
الظاهرة ذات الطابع الشخصي بصورة مبسطة،
وتؤكد على الألفاظ "المحورية الدلالة" في النص
الشعري، دون إغفال، بل بإعصاب مناسب
وتأثير رسديها "نقاط" اللمعة الشعرية الإبداعية
لدى أحمد مطر، تشير إلى أنه برغم سوتر
السفرية، من جهة "عيسى" هنا هو "صوره
تلك الموهلة العربية، أو بالأحرى، النظم العربي
الذي يجهز جوشه، ويشري الأملحة ليرحها
في العاصيات، وليس لمحاربة العدو الإمبريالي"

ويأتي لف النظر إلى ملاحظة نقدية استلمية
بعد هذا، إذ تقول بوريداني "تتبنى لنا هنا تلك
اللغة التي أصبح الشاعر العربي المعاصر يركن
إليها، لغة الإقناع، والامر الذي يفتحي خلفها أو
يغطي خلفها الصورة التي يريد رسمها"

يمثل هذا التصريح المحصر غطاءً يجيرنا
واسعاً عن موقف نقدي واضح، يمس على
محور نظري عريض يمكن للآراء المحصر أن
يضممره ضمن معالجة "لغة القناع" و"الامر"
بما هي تلك من شلوه عموماً التي التعارب
والاختلاف الملحوظين في هذين الأسلوبين
التعبيريين في الأدب، وخاصة الشعر الذي هو
موضوع الدراسة

رؤيت البنية نظرياً للآراء لمحمد الشاعر
العيني من عسمية "عيسى" بأنها، يعودتها إلى
معجم "شعر العرب" لنقل عنه تعريف الاسم بأنه
"الكره الملقى، الجهم المحبة" و"عيسى الرجل"
أنسج "والعيسى هو الأمد الذي تهرب منه
الأمد" وعلق الباحثة على اختيار الشاعر الذي
قائله "جعل العلم للمعز مغزاً يتوره أو جامع
مغزاً قاب، فهو الأمد الذي كلف الأمد تهرب منه
هي زمن العيسيين — العصر الذهبي للإمام
الإسلامية — حين كان يوجد المسلم والعربي ملحد
القوي، وبحسب له ألف حبيب، فحبيب — الأول —
هو الماسي يمثل القوة (أند) + الماسية إلى جد
العيسيين) وعيسى — الثاني — هو الحاضر الذي
يمثل العذرة والتجهيم

المواقف ممتحناً لغة عربية من مدارك الأطفال، لكنها لا تنقسم بالسطحية أو السطحية، بل إنها تعني الصعوبة اللغوية لدى هؤلاء، حتى يرتفع إلى تدرجهم سماعياً ولغظياً على شذوذب نصف جبهة الكذب "عذبه حله لجودها الغنية"، وما جعلها حرج من طائر اللغة "العذبة" و "العمة" والعلمية التي يسميها الطفل في البيت والشاعر والأسواق، التي لغة الأب التي تنوار فيها انتقائية التشبيه والإسعارة والتصريح والكناية والمجاز والإيهام والإرسال والإيهام والميلعة وغيرها، دون أن يعلم الطفل بحضرة هذه المظاهر فيها، فتخون من تحيرته العفوية المحسنة

وورد الباحث مقطوعات مستمدة من القصيدة، مع توجيهات لطيفة إلى سمات الصياغة اللغوية ليعاين النص، على نحو ما نفوه في الإنسي "نقد الأسلوب الشيق" معه يحدث سليمان العيسى عن عذوب الطفل وأهل عن سبب عدم دهايه للدراسة أموه بأجبه، وجواب الوالد بعزم فخره على إرسال ولديه إلى "المدنية"، وتنتهي إلى إقراره بالواقعة القليلة عن ذكر بك الطغول و تأثير أحداثها العديدة، بعد حمسة وعشرين عاماً "يقبى ملا دكرته ويوحى له"

ولقد كذب أنني أن يحدث الدكتور البهيز - بحسب موضوعات من الشاعر وصفتها - لماذا اختار توجيهه أكثر اهتمامه إلى اتجاه أدب موجه إلى الأطفال، حسباً بعد "نكتة" عام 1967، وهو موضوع كذب حسباً بعد حاورته حوله، ونشر في مطبوع "أدباء" الذي كنت أحد أعضاء هيئة تحريره أوامر مستعينة القرن الماضي في جريدة الرابض، وإن نشر - بحكم تخصصها العالي - إلى مستوى اللغة التي الطوت في عمله لموجهة إلى الأطفال، وحتى توجيهه في انشاء ما هو أقرب من مداركهم، ولا سيما إذا وصفاً بالاعتبار أن مقداراً من قصائده أدخل في المقررات المدرسة السورية للغة العربية

(4)

فتم الدكتور ياسين فاخوري في "جغرافية العن" دراسة أحد من الأعمال القصصية صدرت على مدى عشرة أعوام، في هيئة يغرب من تلخيص المحتوى بصورة وصفيّة شملت الإلهامات التي كتبت في بداية كل مجموعة وأولى الملاحظات النقدية التي نشر فيها الباحث سئل في قوله "كما تعاقب قصص المجموع في طولها قد تنوعت في ثقافت الفرد، وصمير الخطب"

ونظري الدراسة إلى بكر ما حمل من المجموعات عموماً إحدى قصصها، وما حمل منها عنواناً شاملاً، إضافة لذكر ما تقدم المجموعات

ويؤكد الباحث استعمال تعبئة العن في آثار شعرية منه، ونظم ملاح للاستشهاد التلويح من صيغة دقيل، الذي شكك مغربية صيغته بحرياً ليليل ما أرادته من ترانيتها، وأوتت به حويلاً

(3)

عرست الدكتور ملكة البهيز بصورة شفافة ومزينة تحت عنوان "شاعر وعزبه سليمان العيسى والمغربية" لأثرين انجماً روحها الشاعر في هونه مسرحية شعرية عنوانها "أحكى لكم طموحتي ب صعل" وهه طوله عن الطغول بصرا "وإلى يبحث عن وطنه الكبير" فكشفت من خلال ذاكرة النص جوانب متحدة من مواقف الشاعر إزاء تلك الفترة الزمنية من عمره، وما اصغاه - بعد جريته أدبية منبهه في الدفاع عن قصايا طوط - من استغاثات جماع الناصي إلى الحاضر لتشكل منع نري بعض بقل لغزوه إلى الجبل الصاعد

رأت البهيز من الانشياء لصغيرة قنسي بحاشية الشاعر - الشخص في الطغول يعنى محمله يعنى الأسفل الكبيره والأحداث الفارهه، فإومات إلى ما ولدته ذاكرة النص من مشاعر لدى الأنشء إلى "مضوى كتب" وشعرية نوب ونهش وبغرة وحروف وعصافير، وسنبلة وإيلي سهر وأعراس" زاهت طغولة الشاعر التي على غير جانب منها في فصول مبرحيه المثيره وأوزب مقطعات منها، ففصل بينها بعض الإصحاحات أو التعليقات الشرحية، وشيئاً من معرهما الشخصيه بالشاعر - روحها - الذي أدع النص، بمثابة شهادة تحرير لإفادة الشاعر التذكيرية بههه تركة النص الشعري بعدم الوصف والموقف

وتشير البهيز إلى أنها بعد تقسيم اللوحة الشعرية عن العربية، سقدم بعض المقاطع عن اللوحة الشعرية بعولها مسحاول ذلك، ولو بعتر أقل من السجح لأن سليمان العيسى شاعر ونثر وقد أصبح يربح للشعر أرياحاً كبيراً في فترة التحول التي تحدث عنها" أي منه 1977 وما بعدها" ويقول إن القصة تتناول "مشاهد رئيسة من حياة الطفل الشاعر في قرية المغربية، وفي مدينة أمطكية حين ذهب إليها للتحلق بالمدرسة الابتدائية

تقدم مقطوعات أخرى عن بعض الأحداث، ليليل فترة الكاتب المغربية في ظل هذه التجربة الغنية إلى الأطفال، دون يعرط بمسوى أدبية النص وهذا الأمر الذي لا نكره البهيز صراحه، يمكن استيفائه من انشاء الكاتب العلي الذي قدمه سليمان العيسى عبر سرد الأحداث وبيل

تسبغ على الشعر "قيمة مصفاة" لا يجوز التصايف عن تأثيرها في المتلقي عند المقابلة "الفصيلة القموية" بين عبارات مكتوبة بلغة واحدة في الشعر وفي النثر، وهو ما نراه عند الأعلام الفقيه المظفر.

ويشير الباحث إلى أن بيئة محافظة الحسكة تثير "معدنها وبلداتها وقرائها، وسبلها ومرزوعاتها واصحة المصالح في قصص المجموعات حرمها نثرها"، ويقدم أمثلة على ذلك من عاينها ومكتوبها وإشارات كتابها وبلاطها وجور "طاهرة" مميزة تتمثل فيها الحكمة والمثل من جبين في الفصاحة، وهذا ما ينكر ما يكتسب الذي يعبر المعنى في النص، ويجعل الصورة في العين "ويزود أمثلة على التمهيد المذكور".

كما يقرر أن "تراث الأجداد ظاهرة مميزة أيضاً، تجدها بارزة في المجموعات"، ويذكر أسماء بعضها، وعبارات التمثيل والإصاح. ويؤكد أنثر أن مبدعي الأعمال القصصية التي قدمها "في إحراق صور الحياة المصايف في قصصهم، وزيدها بالحواس، والشعير عن الحقائق بجمال قصيرة، كما يعبرون عنها بالهمس والوسم والطق والحركة والحواس ويبرزون لهم بالأسفل والحكمة والأقوال المأثورة والأهروجه، ومثل هذه الأمور تثير واصحة في قصص المبدعين جميعاً".

هكذا يدرج الباحث المجموعات كتاب الحسكة من القصصية إلى المصايف ويحتمل إلى ملايين كتب القصص الإحراق التي يصنع عليها هذه الأصناف القصصية، من أنظر إلى أن التميز "الأهم" في كتابة القصص هو ما يطبع على العمل الإبداعي "بسم" "الفرادة" وبسبب السمو في الإحصاء "العلم" "معدن المسألة أنبه بحقد رسمي دون ما يرب شحوصه ولا شك أن هذا النوع من "التعميم" يمثل أحد المحطات التي يتطوي عليها الترافيق القصصية التي تطمح كهد الدراسة إلى تعطيه مداد كبير من الأعمال الأدبية، وربما كان في الوقت نفسه حفرًا على الإرجاء بوجود التنوع وعدم الانغلاق، أي التميز في الإبداعية.

ويأتي البحث على ملاحظة كثيرة قصص الكفيل عذبا بالنسبة للكاتبين هيسا إلى محافظات أخرى، دون عديم بيان المقارن أو الإشارة إلى بواها فعلا، ويذكر هم الموضوع التي تطوي عليها كما يرى أن المجموعات الصائره في هذه المحافظة تزد الجهود الإبداعية الأخرى في الفصاحة السوربه حتى العربية، ويشترك أصحاب "بسم واحدة، حين يكتبون القصص لنسب راو عارف، يروي ما يشاهد، وما يعرف سواء أكل ذلك بصير القالب ثم بصير المتكلم، وقد يماهي المبدع قصه بمحورص رواته ويقلب قصصه".

وبعدم الباحث ملاحظات تلخيصية تتصم "أرمل والمثل" فيحكم بصورها ما في المجموعات

القصصية من مبهفات أو أقوال مستعارة، ومعدناتها أحرور، بما يجعل الترافية في هذا الموضوع أقرب إلى ييلو عرايا للفصاحة في الحسكة خلال فترة (1991 - 2009) ويأتي الملاحظة الخاصة بمحتواها التحصيف في قول الشاعر "تمحور - موضوعات المجموعات حول الإنس في علاقته مع نفسه وعلاقته مع الآخرين، ومعلقة الإنس العربي، وصعوبات الحياة، ويبدو ذلك في قصص المجموعات جميعها، وصراع الإنس من أجل تحقيق ذاته ووجوده".

ويمثل على ذلك من بعض ما يرب بينه، مع الإشارة إلى أن بعض الكتاب قد تناولوا تلك الواقع بالبعد والتحليل، كما إن بعضهم تميز في الموضوع المشترك الذي حذته بالحب والعلاقات الإنسانية ويشير الشاعر إلى أشكال تصنيف المجموعات في شكل "الفصاحة الكلاسيكية" المؤلفة من مقدمة وحكمة وضميمة، والمجموعات الثانية فيها الفصاحة المصورة جدا وهذه المقاطع بتشكيل متعمدة، ويشير إلى عند غير قليل من عساير القصص في كل موضوع على سبيل الأمثلة.

ويورد الشاعر بعد هذه الجوانب الترتيبية مجموعة من الساتر التي استخلصها، يأتي فيها أنها تتناول الجنب المصايف علمه، وفردت رمية سفلوته، ويصف لنسب ملاحظته الثالثة - الفصاحة بالمعالجة الفصاحة الأدبية بعرفه "تكتف المبدعون الصوة على القطب الاجتماعي بعد ساهر ابتداء من الإشارة وعرة العربة، إلى التصريح بالحدود وانتهاء برسم الصورة الكريكاتورية، وتأتي الصورة رسماً بالكلمات".

ويذكر عساير بعض القصص التي رأى أنها ركزت على نقد الواقع والحياة وما هيها من مظاهر سلبية، بمية إصلاح هذه الظواهر، إضافة لإيراد مقطعات قصيرة للتمثيل على ذلك كما يحد عرايا دالة حول تصوير حركة الشخصيات الفاعلة والسلبية في القصص، فيكر الفاعل من الحروب عن الأمل والفعال والحب والهدم والصحك، وكذلك عن الألم والسرارة والحسرة والفرق والعربة والشعر.

ويصرر بملاحظة أسلوبية نقول "قد ترقى اللغة عند عدد كبير من المبدعين إلى لغة شعرية شاكلتي قصيدة النثر في بعض المواقف" وبدعم أمثلة مقتطفة على ذلك، يبين من خلالها أنه خلط بصورة غامضة، رغم أنشأها بين الألب والشعر انطلاقاً من "طبل شفق" - يرى أن الشعر "أرمل" من النثر، فأما أن مقادير أثر في القطع الأدبية في تغافل العالم ومها العربية يزيد في لشعر على نظارها في الشعر، وأن الإوزار التي عدها فيها المقومات "الموسيقية والطنائية" الحاملة هي التي

ويتقبل الباحث بعد هذا الحكم النصف إلى جهو: "أحمد ممتو" الذي وصف عمله في أوائل تصحيات العربي المصنف بالأفضل في رأي تصنيفي ظاهر، رغم أنه "يعكس" وعياً مصطلحياً جعله يعيب على الناظرين "استعمالهم لتصنيف مختلفه في أبعاد ما تكوّن عن الدقة كلاً وإية الاجتماعية وفرواية الشخصية" ولأنّ حصص البحث متساوية النصف في وقت منكر هذه استعمال النصف في معنى يبرزه من معنى الجنس والشوع، حيث يقول إنّ الرواية كصنف أدبي تسمى لدواع قصصه، أو أنها ككل الأنصاف الأدبية الأخرى

وإنّ نصف التهامي أهم الأسباب التي جعلت عمل ممتو لا يرتقي إلى مرتبة منهجية كافية، تحقّق أغراض النصف المتوازي في بعض الأدب الأخرى، يقول "تحقق المناسبات التوسمي بما ارتأه من توزيع صفى لكن بون ضبط الفوار التي هي صوبه بنصف، بما يجعله يفتقد أصلاً أصلياً وأخرى فرعية ولا ينجو من فوضى التصنيفات" وصال لهذا تردده في إطلاقها، الذي يؤكد وقوعه في "أزمة فليبار، وصعوبة الإهداء والإحكام التي رأوبه ظر موضوعية تقي صاحبها من الرقّ النصف ومراقب الاعتناء

ونشير التهامي بصورة منهجية لافتة إلى محاولات محدودة لتقليد من جانب عدد آخر من الرواد لتصنيف قرّاية التوسمي، فينكر مصطلح التلياني الذي نادى بعد ما انطوت عليه بعض الأعمال التصنيفية من هويات نظرية ومخالفات تطبيقية، ويؤكد أنه مثل عز الدين المصري وتوفيق بكسر ورضوان الكوني وغيرهم لم يستطيعوا وضع تصنيف يستجيب لمنطلقات العبر العام الذي يصمّن تبي أدبي الفدا أدقّ يعوم نسيم بعزّ قليل من الفاعلية والقيمة

ولذا فهو يؤكد "مرحلة المصنفين" بين عدد من "الأجرة" التي تكرر بعضها تحت عناوين مختلفة وكثيراً ما لخص "مرها إلى انتفا ما وقع في صوب مصطلحي وحشد فوار مطبق للأنصاف" ويوضح بملاحظته عيبه جانباً من الفلاس نظري وقم فيه أصناف الأعمال السابقة وغيره، ثمّثل في خطمه بين التصنيف والتعريب، الذي يعني إحصاء الأدب لنظام الحقّ الرومية التي يشهد بها في مجرى تطوره

وما يصي بقاء التهامي مصطلح أيّوا البحث مشرعه أمام المعدلين لئلا يساء قواعد تصنيفه تليي متطلبات المعيار، وقد نجح في ملاحظته أنّ عي التصنيف هو واحد من أهم دعائم هذا السعي، لأنّ حشد أسماء الأدبية تحت عناوين جائرة أو فريبة منها لا يكفي، مهما كلفت الروايات صنفه في السعي للوصول إلى "صبط منهجي" لا يمكن إنكاره

المنروسة، وتضمن "ثقافة والإسلوب" فيحكم بأيّ اللغة كانت فصحة مثالية ومروجه بعض الأقوال المتوازيه وموظفه لخاص وراسل الأجناس الأدبية وبعض صنف أخرى ويضم بالإشهر إلى "الموصوغة" في النصف المنكوره، فينكر أنها متعددة، و"تبقى المحور الأساسي الذي تمحور حوله هو الأسلي" وما يرتبط هذه التقيي من مشاغل فردية وهوية ومجتمعية وذلك دور أيّ إشراك من البحث لانسائها إلى مدار من أو اتجاه أدبية أو فكرية بجتها، ومضى علاقتها بتجاهل الأسلي الثقافي الأخرى محلياً واقيماً وعلمياً في الطسفة والأثر وبولوجيا وعلم الاجتماع وعلم النص والسبلة وغيرها

وبلاحظ أنّ الموصوغة على الوصفه البيلوغرافية قد احتلت الجزء الأكبر من هذه الترامه، بينما انقسم المعلقون العرب والأدبية الفروزة بعزّ قليل من الأنصاف والإهداء للعلم، وحصرت في مرفات من المختصرات الإنشائية، يبيت كلفت مسبق مقداراً من التوسع لوضع القصص التي تمت دراستها ضمن أطرها الإبداعية العميق، فضلاً عن تركيبتها المنكورة

(5)

ذكر الدكتور طاهر التهامي في دراسته "الرواية التوسمي، التصنيف ووعي النصف" أن جهود التصنيف التوسمي للرواية موجودة منذ فترة غير قصيرة تزيد على نصف قرن من السنين، ولو كلف في أشكال غير مخصصة ومجهود فردية وهي مثل سب "تلقية"، بما يصنع مسألة التصنيف أمام حالة إشكالية منهجية

وأورد أسماء أكثر المصنفين وعياً لهذه المشكلة، مبنياً يذكر ما أجده في دراسات محمود طرشونة، الذي طرح منذ عام 1993 هذه المسألة من خلال تصويحه إلى "تصنيف الإنتاج القصصي" إلى جملة من الاتجاهات يكاد يكون مستحيل: "لا جد مدارين وصحة المعيار، ولا أجيالاً أدبية متصائمة ومنفعة حول منهج معين في كتابة القصة، ولا تقاليد عربية"

ورأى التهامي في معز من تقدير هذه الجهود، ألح عليه الرائدة أن الأصناف الرواية التي ارتأها طرشونة في بحث منم لاحق بعد أكثر من عشر سنوات بعث في حلق الأبحاث التخصصي كفاي الإتهادات، مشيراً إلى أنه "عمل قطعة تكمن في التليان الجلي، عجز التصنيف، وغي كونه لم يلق القارئ الرواية الذي يكون نمرة بلورة وجنة قيص موضوعية ومقعة"

المعلومات التي قدمتها الباحثة في هذه السياقات
حسب إشارات أنثوية مقصية، لبيان سيورة الحركة
في عدد من الأعمال الروائية

ووقفت بعد هذا عند معالجة عدد من المطالب
التحقيقية تمثل بمطلي "المرأة في رواية الحرب"
التي استمرت ثماني سنوات، وتركزت آثارها في
"الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية
للبلاد، وقد وجدت هذه الحرب انعكاساً عريضاً في
الآداب الإزائي المعاصرة، وخاصة القصصية منه"

ووجدت في بعض "التفاريح القصصية" قد انجذب
من الرواية، وإن بعضها قد تحولت بفعل وعيها
لتدور في الاجتماعي التي شخصيات فاعلة فاعلة على
بناء دنيا متمسكة بحيواتها، في الوقت الذي سرب
فيه التفرج السياسي الذي يبدو بانه ولا رأي لها أمام
سلطة المحوطة الاجتماعي وهيئة الرجل

ونحن حين ملاحظه لإياه وعيها الدلالة تمثل
في قولها أنه "في أغلب روايات الحرب يبدو أحد
الأشخاص، لكن الموب لا يولي إلى باقي الآخرين بل
يكرس بسا للشجع والعاره ويحكي الروايات عن
صوت صر القنذاه وما يعني من مشكلات في أثناء
الحرب وبعدها وقد ذكر للسلف حضور فاعل في هذه
الروايات، حضور المرأة بصورة بوجهه القصصية
بشاعه ولعل بغيره"

فهذه الملاحظة المستقصية التي تجعل من تنقح
الموب شيئاً يتحلف عن كثير من الأوصاف والروايات
الشكلية الأكثر شيوعاً، في روايات النساء في بلاد
أخرى أو ضمن منظور ثقافت أخرى، فتجسج الجليل
أمام موضوع دراسة مقاربة بطوري على أهمية
تسحق الأفراد، ولا سيما إذا جرى ربطه ببعض
العقائد "الإسلامية" للحاصل حول مفهوم النصحية من
أجل الوطن والموب في معرض الدفاع عن الوطن
والأرض والكرامة، وما يرتبط بذلك من مدهور
"شعبي" عريض يمتد من سفير، جعلت بالمعترك
والموقعات الثقافية، وما أنتجه تلك الأحداث من شعر
وليد

ويجعل في هذا الباب ما تذكره الباحثة عن
حضور المرأة في "ساحة القتال" وإن النساء كن في
كثير من روايات الحرب تلك "مكلمات لكادر الرجال
في الجبهة وحاميت لهم، كما كن يعملن بتهيئة الطعام
والمركب المانية للمقاتلين، وبعض هؤلاء النساء
يصبن بصواريخ وشظايا ويجرحن أو ينشوشدن"
ويعطوي الأمثلة التي يسميها بالباحثة على صور
متنوعة موحية، يمكن من اكتشاف غير طيل من
المواضع الإبداعية التي اجتريحت أولئك الرجال
والنساء الذين اسجوا تلك الأعمال الأبية

وتشير الباحثة - من خلال الأمثلة - إلى أن
حضور المرأة قد تحقق في أعمال عدد من الكتاب
الإيرانيين الذين ملأوا قضايلهم الأدبي وعاشوا
حزج إيران، ولذين كتب أكثرهم بالعربية، ونوعت

عادة بطريقه "تلقائية" ولا ياتي نتيجة مرور
"المر من" ور بده عمز الأعمال الروائية

وزعم من هذا البحث ساول واقع تصنيف
الرواية النسائية، فانه لا شك بعدم بالمعاصرة
بمودجا لجهود التصنيف المختلفة التي ظهرت في
أفطر عربية متعددة منها سوربه فصلا عن بلاد
غير عربية أخرى، حيث ساول الاستدراك بين
المفاهيم والمصطلحات وعيب النظر الضيق أهم
السمات الوصفية التي شترك فيها دراسات بحثية
كثيرة تشبع علاه إنباح الموضوعية يجب بمشاكل
متنوعة، بل في أسماء بعض أسماؤها يتم إنزاجها
بين "من ليسوا منهم"

(6)

ذهب الدكتور نهدي هسبون إلى تحديد علم
(1906) بذاته لظهور "صورة المرأة في الرواية
الإيرانية المعاصرة" بصورته مترابطة، حتى
أصبحت شخصية محورية في أعمال الأدباء
والإيرانيين، اللواتي تظهر الملاحظة أن كتاباتهم
عنها كانت أكثر كماً وواعية، وعكست تجارب
النساء بوصوح وحزبه دون أنحرف من المجتمع
الذكوري

رواقت هسبون في دراساتها "حسين مهر
عابدوني" على أن أهم كتب الجيل الأول من
الإيرانيين بصورت روايتهم "النساء صحبه
للمجتمع الفترت المختلف، مظهر في تفهم على
مستقبل النساء، ومفترضين على الظلم الاجتماعي
ورواح الأمية والجهل والعارفة بغير، ومبشرين
إلى الوضع المسمى للمرأة في الأمرة والمجتمع،
ومؤكدين أن وضع المرأة أهم لبيل على التقليد
الأسعي والرجعية والاحتجاب لاجماعي"

وأشارت لبعض تلك الجذور بالختصار،
مروراً بصورت الثورة الإسلامية ثم الحرب مع
العراق، ووصلت إلى النتيجة القائلة أن روايته ما
بعد الثورة صورت "النساء بشكل مختلف،
هيكات المرأة الإيجابية والنسائية والمتمردة
والمعمرية والبلدية والأمر الخ"، ثم قنمت
توسيعاً لمحتوى الشظير الأدبي المرسوم لبعض
التحصيلات اللغوية ودان لادالة العيبه في بعض
الروايات

وقد وقع احتجاز الباحثة للتتمثيل على المرأة
دب الملاح الصائنة، المرأة المعهورة المطلومة
من قبل المجتمع، المرأة الويه القويم والعقاب
الاجتماعي، المرأة شر مطلق، المرأة موجود
تدور حول الشبهات، المرأة مودج بجسد
حصوصيات منطجة محبة، المرأة في حبتها
اليومية، المرأة الملتطجة المسحية وحسرت

اسلمهم بهه، منذ هزه رمية لا توصف بأنها موعلة في القدم

المسألة الثالثة: عدا المجتمع العربي قبل الإسلام "جاهلية" متعلقة، وبكذلك حوت مخرعها منهم، من الذين استشهد ببعض انهم ان الشعر المنسوب للعره العربيه قتي سبغ ظهور الإسلام في الحجز كل اجزول والصحة منه خلال هزه ظهور الإسلام المبكره. كما ان أقول انه كن مجتمعا "ارعي"، غير دقيق، فهو يجادل الحواضر لشجاربه والمسلم التي ظهرت فيها كثرية كل الشعراء وأشهرهم، وتعتبر المجتمع "الرعي" لا يطبق على غالبية مذكر الإنتاج الاسي العربية

هكة قبل ظهور الإسلام وبعدة كانت مبسطة بين جبل او "كعب" - عر - ي زرغ" تعتمد على المصاحبه في ربه "الكعبه" البيت الحرام" اصفاء إلى اعتمادها على النجاء الموسمية "الإيفاف هر ينش، إيفافهم رحله النساء والصيف كما كانت يترتب (المصبة، طيبة) والطائف مطعنين رر عديين بعضهم على الفخيل والأصاف ويقتد الشافئ منهما "سكرا" ودرقا حسا" كما لم تكن الحواضر العربية الأخرى هي بلاد الشام والعراق وانيس مجتمعت رعية، بل بلاد راحة ونظارة وصناعات تحويلية يدوية، مثل تمشوق وحمص وحلب وكفره والبصرة وسامراء، وصنعاء وبعر والجبنة، بصافة إلى المدن السلطانية التي ربطت العرب بجزهر من شعوب

اما اهله اسلمهم - وهي المسألة الثالثة - عن انحدر موقف "الامة" انحدرا شديدا" من المنصف، فكلام بر عوم وحطيط مضطرب، ولو اعتمد به على شاهد مأمور - عن كتاب احمد يهاف الذين اشر إليه في الهامش هذ بصنع هذا الكلام على بعض الحالات التي تنصل بسباق ما اورد به يهاف الذين عن مصر، كما يظهر من الإفادة التي ذكرت هذا القطر بالاسم، لكن لا يجوز تعميمه، وخاصة مايلمه اسلمهم في وصف الذي كن يشعل "في ميدان الكعبة" بملوة كل "معتقرا جدا" في هزه أوائل القرن العشرين وما سبقها من ما حدثه

ولدى الحديث عن الموقع الذي كل بداله المنصف في المجتمع، ذكر الباحث ان سلطنته كانت توشك ان "تصارع سلطه السرايه"، واعتمد في ذلك على مقتطفات من كلام فؤاد مرسيه ومحمد جمال طحان وجان بول صارتز، ليبر ان المنصفين هم الذين قادوا تصلات الشعوب في بلاد العربيه، وبمسماة المذكر الفعليه بعد استقلال أوطانهم، وان الأحزاب السياسية قد نشأت في رحم الصراع ضد الاحتلال من ناحية، وضد مظالم الخلف النجبة عو ان سلطنته تانيه من ناحية ثالثة، وفي ذلك ما بصر لك الشاعم بين المنصف والسلطة الوطنية بعد الاستقلال

النساء على الرجال في كسر المحرمات الثقافية وسبر الأعوار النسبية لشخصيات الزوايه مع ملاحظة ان الكتابة حول "كتب النساء" في المهجر قد ترددت "في النساء الأحياء"، سواء في ما كتبه الرجال أو النساء، وبري لبعض ان كتب المهجر كتب في ظروف من الحرية وبعيا عن صغوط الرقابة، ويبدو قائده للفرى الإيرانية - على الأغلب - غريباً وغير مأقوف، لذا كل أنصاره في الداخل علة

هاهنا تفتح خمسون من جديد باباً للدراسة المعرفه المعزده أيضاً، بين صوره المراه الإيرانية في ما ينتج داخل حدود البلاد وحرفها، ونرى انه أمر يستدعي النظر في ما يصل وجمع صوره المراه العربيه وغيرها في أعمال الروائيين ومسودين من المبتعين العرب الذين يتجوز أصلهم داخل الأوطى وحرفها، لوضع بد الساق والمزج والأدب على مواطن التأثير والإغواء أو الإصعاف التي فهو - إيفافا اجواء الكتبه المجتمعية المناحله، فالموك ان الجعافيا لويس متببا مؤثراً وحيداً

(7)

حدث الدكتور فاروق اسلمهم عرضين أساسيين لبحثه بشكله وجود "المنصف العربي" هسا - لالة اللغة وموقعه من السلطة، ابده من زمن البعثه والمبوهض النعمرى إلى الواقع الراش وهاف بعنه العلوي مر - من ما حونه المعلم، انتهى إلى قوله "ظللت كلمة (المنصف) بحمص بطلانها التاريخيه العربيه الموعلة في القدم، وهي ظلال متلبه موسمه على محض العمل في مجتمعا الرعي الجاملي القديم، بل شهدت الامة انحدرأ شديداً في موقعها من المنصفين، هن كل يحطى بفر من الآخرم قديماً لانسعافه في ميدان الكعبة أصبح في أوائل القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين معتقرا جداً

وبري ان هذه السبجة تنطوي على غير مسئلة تستحق معالجة مفردة، ولتحصن موضعاً الآخر اصني في ثلاث مسائل الأولى هي انه لا يمكن الجزم بأن كلمه منصف "مزعلة في القدم" فحين لا تملك اي وثائق عن معزود اللغة العربيه قبل أكثر من مئة سنة من بداية التلويح الهجرى، كما لا سوبر في العربيه معلوم تذكر التلويح التلويح لتغيير معاني الألفاظ والمود اللغويه غير مزجه منياً بصورة محكمة في المعاليم الفديسة، ومعنى "المنصف" لم يحصل على الأتحصن الا من هيل "المجزر" حسب بحث

ارجع ان مقال الدكتور عبيد الله المعجليل "النظرية السبيلية للتوليد في فلسفة سينيور" قد سئل - تور حبيب دقيق - الى مجلة "الموقف الأدبي"، ليس بحبيب عواد فقط بل لانه لم يخصص اي شيء عن موقف ياروخ سينيورزا من الفجور وحاشية الاكسب، الذي يمكن العوض لانتقاط بعض متعلقاته في كتبه ورسلته، وحاشية اني: يندمج مع الفيلولوجي المشهور "فوسفيوس" و"كريستوف هويكز" محنزع الساعه المفقده ومسلح بطريه الصوء النموذجي و"ولندريغ" من سر الجمعية الملكية في لندن وهذا راي الفيلسوف الألماني "فريدرش شلنغر" ان "لمرء اذا لم يعرق في لجه السينيور به، ولو مرة واحدة، فإنه لن يعرض له أبداً الأمل بلوصول إلى الحق وإلى انكسار في الفلسفة"

ولو كل الفعل مشهوراً في مجلة "الفكر الماسي" لطف انه يحججه الى عجليل، ان انه معروض بصورة تعريجه لصالح للدين هي من جله التعليم الجامعي من المحسنين في قسم الفلسفة، وان كثر من نصف فعاله الأول كثر يمكن حنصره في صفة بهد ليجت "النظرية السبيلية للتوليد" عند سينيورزا

وللمسألة أقول ان سينيورزا قد عد المعرفة المحصلة عن طريعي النحرية والاستدلال العقلي، غير ذهنية ووف "تليين على" المعرفة الحسية التي ترك الشيء تماهية، لا موضوع عقلي معاً واصحة سميده بكوني الفعل بانه، وبذلك - ابتداء منها - سلسلة من به من العقوق، حيث ندر المعوقه الجريه عيجه لمقرب كلي ولد قرر ان المسألة الصلح يهيني بانه، وأن صفة لا تطلق بعلامة حازجه، فلعقل الحاصل عليه يعلم - بالضرورة - انه صلي، بما يجعل المطابق بين الفعل الحاصل على معاً واصحة سميده - من طرف - والوجود - من طرف آخر - مطابقة تامه

وقد ذهب سينيورزا إلى أن "الطبيعة الإنسانية المتأخرة" هي النسب الذي يحول دون "معرفة الإنسان نفسه، إلا إذا ردها إلى النظام الكلي المزمري، واعتبره جزءاً من "الجوهر الأود" لذا ظهرت "الحياة الأديبة" لا تعني - عدة - بناء النص بعد الجسم، أو الفطور في عالم معزق، بل هي "معرفتنا ذاتنا" من وجهة الأيدي وبمل النظام الكلي، والبعض مسوميه، من حيث معرفت الفخائق المزمريه وهكذا يسو "محبة الله" المعوقه - لدى سينيورزا - ليس عرسمها "الحبة" بل المشركه في الحب الذي يحب الله به ذاته" فيكون الخلود مصيباً

وحكم اسليم يال "تكسة حريز ان (كاف) بداية معوط الحلم القومي، ثم شهد نهيات متشعبة - بلغت ذروتها بالاخلاق الامريكسي للعدوان سنة 2003) وان لك - مع تفكيرك الاتخذ الصهيوني - قد اقتجا مصفاً جنباً، تراجع فيه دور المنفع الأسبولوجي، ولا سيما القومي العربي، والماركسي الشيوعي

وسرى ان هذه الشخصيات غير دقيق، ولا تؤيده معطيات الإلتاح الثقافي التي ما تزال غولت هي بنف "ايبولوجية" لم تعد اهميتها التحليلية والتشخيصية في أكثر من أكثر الحسوث الامتر اتجبة والجمعيات الفرعه حتى تواتر اتحاد العرب السبيلية والاقتصاديه والاجتماعيه بل الامنية والمعنوية وما يحدث في العالم من جهود تنافسيه في مجالات صراع المعصيات وهوار الشغاف والنداف الى اليمين، وخلاها الماعلة حاليها، بوك اسمر او اعاده طرح عليه فضكلات القديمة باستخدام مصطلحات جديده تتلاءم مع مقتضيات التكنولوجيا الحديثه ونورسي الاصلات والمعلوماتيه، في ظل الامتلاء بحو نظام علمي جديد ثم عولمة قلبه للمجادله

ويصح من اعتماد الباحث على مقتطفات من كتاب عبيد الله حقا "المعصور في السياسة والمنتجع" وكتب احمد بهاء الدين "السنيور والسلطة في علمنا العربي" في مواضع متعددة، وحسب شواهد التي ذكرها، انه كل بحث غالباً عن "المتطمين والذاتيين" وليس المتفهمين، الذين تعرضن اخرون غيره لقلط بينهم انساء وهي مسألة تستحق دراسة مفردة.

ودهب اسليم في حديثه عن "بعض المتفهم العربي موقعا وسلطة" الى ان "عودة المنفع إلى ما كان عليه في زمان الفهرس الوطني النحري والقومي العربي سيكون عوداً لبهوض شامل للأمة، وهو أمر ضروري لتكون سميده الامه بحير" وهذا تصريح يثير تساؤلات معتد، حول الحجاب المزمري للمنتفع خلال العرس العربيه والرافية، في ظل وجود اتجا ثقافي وعلمي بدر اذ رومها في المجالات كافة، حتى اصبح طلب المرحلة الإعدادية في بياض هذه يصلح بمعلوماته ككل لدى بعض من وصف بأنه "علم، وعلمه، وهماية، وجامع علوم عصره" الذي لم يكن فيه عند كتب "العلوم" أي المعارف المسروقة يريد على عدد اصليق الذين احبوا

قرأت العدد الماضي (من الموقف الأدبي) القصص

□ ثالث مقور*

حين طلب إلي الدكتور إبراهيم الجرادي رئيس تحرير مجلة "الموقف الأدبي"، أن أقرأ قصص العدد الماضي، أعطني ثلاثين عاماً ويوف إلى الزراء، حبداً، إلى صيف عام 1980 يومها، طلب هو نفسه أن أكتب رواية (قرأت في العدد الماضي) لصفحة (أحب الشب) في جريدة الثورة، حيث كل يعمل وكل المرحوم حيدر علي هو المشرف على هذه الصفحة ولققة المرحوم حيدر علي بنا، فوجنتا (إبراهيم وأنا)، أن نختار النصوص للشعرية والقصصية من البريد الكبير الوارد لهذه الصفحة وللأسف، كنا لسبب إبراهيم وأنا بعقوبة المرحوم حيدر علي بصم 65% من راتبه، عرضها المرحوم أحمد مسكندر وزير الإعلام آنذاك، بسبب بعض الفساد والقصص، فتي أعنتها لرقابة (بافرة) هي ذلك الزمن

الزراءات التي لا تعدى أن تكون الطباعات سريعة، لا بناء بها للفرى أن يكتب بعداً جديداً، ناهيك عن المجاملة، بحجة التجميع من جهة، أو بالعكس (كسب خصوم جد) إن لم يحبهم راك. ولما كنت معياً بالصفة، كتابته بهذا، أقول ما رلا لذي الهاجس نفسه، مد يدك الكفيلة لماذا نكتب؟ لمن نكتب؟ ماذا نكتب؟ وهل القصة حلقة؟ أم شيء

* قصص ومترجم من سوربه

تذكرت ذلك الآن، وأنا مهمل متفحني لقصص العدد الماضي، لأن الشيء بالشيء يذكر، فالدكتور إبراهيم الجرادي، هو الذي طلب إلي ذلك في المراتين مشكوراً، هد أولاً وثانياً، لأن تلك الصفحة (صفحة أدب الشباب) قد خرج منها أدباء، شعراء وفلاسفة، وهم الآن أعضاء في اتحاد الكتاب العرب. ويوسعي أن أعيد بعض الأسماء ممن قرأت لهم قصصاً وقصائد، في تلك الصفحة، وعلقت عليها، وأشرت بمصها، ثانياً هل من فائدة ترجى لمثل هذه المتفحفت، أو

تسوين يعني له الكثير وقيل أن يدخل المعرض،
ليشاهد اللوحة، يسرّج مريوني ذكرى تلك اليوم
التي أتى التقى فيه تسوين - "تلك الصغولي
الصغير الشيخ" - ومريوني يسرّج أن ذلك كان قبل
الحرب العالمية الأولى عام 1913، وأنه لم ير في
حياته رجلاً مثله منه، ولا أكثر يوماً وكل يندو
أنه روسي، أو اسوي أو مثله ذلك فذهب إليه
مريوني وبهذه

"هل أنت روسي

- نعم

- من أين؟

- من منمنك"

وبما للصداقة كان مريوني أيضاً من منمنك
فاحتد معه إلى منمنك حيث كان مريوني يمتد
الوشم وكان غداً يومها دخل المعرض، لكن معونه
من الدخول، وجاء صاحب المعرض، كي يطرده لكن
مريوني أصغر على الدخول، ففروا استدعاء
الشرطة وصاروا يصحرون مجنون، مجنون، لكن
مريوني دخل غصاً عنهم وبثوره صار يصرخ: أنا
لدي أيضاً لوحة من منمنك، ثم بدأ يطعن ملازميه،
وأمر لهم طهره الغاري، وصاح بهم "تفروا" وبما
للمعجزة لقد صعدوا، وهو أفسوس حزين
يحتفر باللوحة المشوكة على ظهر هذا المجنون
التيمن وما رآه للوحة راحة بالونها، والمرأة
صاحبه الوجه مثله - صورة امرأة حسنة، وسكو،
من هذه، هل زوجي، وكان توقيع الفنان كيم تسوين
وأصفاً عند الكلية متى رسمت؟ في خريف عام
1913 وبانت الأمانة، والسحب، وبسر الأسفار
بجمل اللوحة ومكفها على ظهر جلد هذا الفنان،
وكيف رسمت ومن علمه للرسم بالوشم بدأ (البلاز)
والمنومة على شراه هذه اللوحة المرسومة بالوشم
على ظهر هذا المصور الجائع

ربما كانت هذه الصلة حقيقية، لأن مؤلف القصة
(زولد دال) أورد اسم الرسام الحقيقي (كيم تسوين)
وهو فعلاً من مؤلفي روسيا البيضاء 1893 وهاجر
إلى فرنسا، وعاش هيرا في بزم ومات فيها خلال
الحرب العالمية الثانية عام 1943

ولكن كيف الصلة حقيقية من لا فلها قصة امرأة،
محزنة، مخشنة بواقعيها، وصديها الفني فقد
استطاع الكاتب أن يوظف ببراعة من خلال لوحة
هذه (بورتريه) رسمت في حالة منكر وشوة، هذه
الحادثة، لترسم مشهداً من حياة العاصمة الروسية،
في المشهد بصر من طيفير الطيفه الإرسافيه
والفرجولة التي كانت تمتد باللوحة الفنية، وطيفه
أنفس الفاع الذي يتلمذ مريوني الجائع للفنان، الذي
لا عمل له، بحث في عرفة الفنان عن الوشم، والذي
فقد زوجته، ولم يكن له مولى وهو في الوقت نفسه
يحمل على ظهره أجمل وأعلى لوحة رسمها الفنان،

فانص عن الحاجة، في زمن احتفظ به الحابل
بالدليل وأما كان نقاش. أو بلغ فصفاً في مجلة
"الموقف الأدبي" التي يصدرها أحد الكُتّاب
العرب، لا أرى حيزاً من أن ذكره في أحد
اجتماعات جمعية القصة والرواية في أحد
الكتّاب، في صيف عام 1998، فتمت مشروعا
بحران (القصة القصيرة في سورية خلال خمسين
عاماً)، على تسوين أن يرم وشمه على، نعم هذه
الورشة القصة السورية خلال خمسين عاماً
وبدأت بجريه المرحوم الأديب الكبير الدكتور
عبد السلام العجيلي، الذي كان هذا أصدر
مجموعته الأولى عام 1948 وطرح فيها
الأسئلة التالية ما هي الموضوعات التي طرحها
العجيلي قبل خمسين عاماً، كيف كان يفكر، ما
هي همومه، ما أسلوبه، ما طريقته في السرد
والقصص؟ وهل بقي بعد خمسين عاماً يكتب
بالطريقة نفسها، والأسلوب نفسه، ما هي همومه،
ومصائبه، وهو الذي شارك في حرب فلسطين،
وكان وزيراً، وشارك في الفيلمي، والأل، كل شيء
في مهب الريح، وخاصة، بعد أن نحط فيسبين؟
أقول هذا الآن، لا أذكر، أن كل جمعية من
جمعيات الاتحاد، بصر من نعمت مشروعا،
كذلك كل مجلة، أو مطبوعة من مطبوعة أيضاً
أن نعم الجديد والصغير، ومنهم الشيب، وبذلك
تكون الجمعية والملتقى، قد صاهت في وضع
متفك جديد في هرم الثقافة الكبير

فإن أبداً بقراءة القصص، بلح سؤال ما
الذي يجعل الغاري أن يعجب بقصة دون قصة
أخرى، أو مصيدة دون قصيدة أخرى؟

أهو المصور أم الشكل، أم اللعة، أم الفكرة،
أم الأسلوب؟ أم كل هذه معاً؟ من هنا، تبدأ بقراءة
قصص البعد الذي بين يدي، وإن هي إلا فراه
سريته، وليست فرامه بعينه بكل ما عني كلمة غد
من معنى، لأن الحيز لا يتسع أكثر وأنها هذه
(الجلد) لا رولة دال، ترجمة رفا رين الدين وهي
المره الأولى التي أرى فيها للمؤلف وللمترجمه

قصة (الجلد)، قصة واللغة، تحكي عن رجل
ممن بدعي (مريوني)، وتلك عام 1946، يتسكع
في شوارع باريس، جاعاً، يائساً، معزواً، يزدي
أطماراً بلبه حذر، ويبدو كالفرد، وبما هو يتسكع
يحمل في وجهه المصالح التجارية،
ومعروضاتها الفخمة من كل الأشياء؛ صلب
سرعاً للوحات الفنية، وهو يحب اللوحات الفنية،
وهذا عصب نوحه في وجهه المعرض، بدت له
ملوثة أدبه وحيها، فاقرب أكثر من زجاج
واجهه المعرض، فقرأ اسم الرسام عليها (كيم
تسوين 1894 - 1934) عند هاجت التكري،
واشتعل شيء ما في داخله، لأن الرسام كيم

ملايين هريك، وليس يوسع له بعد كسرة البحر، كل هذا النهم والسحر به تجلي، عندما يترك در بولي هل الفري، أنه لا يوجد مثل هذا الحق (بريسول) ولا في أي مكان.

إين، القصة بر منها، ليست قصة من، ولا لوحه، ولا قصة الحق كيم موتين، القصة تكمن في التجاره، وهي لريه، ولا شيء آخر. الذي يثبت صحة كلامنا، أن اللوحة غرمت بعد أسابيع قليلة لوحة موبين للبيح هي (بو يمين ابريس) - بوجه ر أن ابراه، مرسومه بجلة غير عادية بالملر جميل.

وانقل في هذه (الكادو) للاستاذ محمد رشيد رويي نفسه رجل اسمه صالح، واطلقوا عليه (الكادو). وهو حطس، مجد، مك، وفي مواهب على عمله، بل حب الفلاحين واهلهم، وبديهم وانب يوم يتناول الفلاحون لمن يشقى ويسعى وبك وأنت لا عيال لك فاجب سيكون لي عيال، وسأزوج.

وصالح هذا، كما وصفه القاص، أنه شريف، ووسيم، وزري، وعجيب، ولم يستطيع البسوة من اغرابه، وفرد ان يكمل سيرته الضميمة، فتزوج على كتاب الله وسنة رسول الله عاقبه، لكن عاقبه، ظلمت مهرًا عاليًا، والمهر أن يثر لأبيه من (أحمد الحسن) وكان لها ما أرادت.

ورفت عاقبه إلى صالح، وكل عزمه كبيرًا، شارك فيه الجميع، وبذل صالح من عمل الله حتى انهم "وسم تم ولدت له أربع بنات فتزوج شمس، وولدت له أربع بنات ثم تزوج قطه، فولدت له أربع بنات، وعندما بلغ عدد بناته اثني عشر بنات بصحبه، بان (طليم بنت سويلم) هذه القصة الجميلة، الغريبة، الضاحكة، التي صرعت الدنيا، هي التي منجب لك الولد در وجهها، وبعد ثمانية اشهر، عثت الراريد، وعب الإفرح، وصرع الحرام، ولعل الرصاص، فرحنا بالمولود السكر، ولكن للأسف كل مشوها معلولًا، لم يصمد صالح طويلاً، لم يتحمل الهرم والمرض، لم يستطيع تحمل شتمه زوجته، فرمى عليها الطلاق، وطق ومات.

هذا هو مرسوم القصة باختصار. فهي قصة اجتماعية، صالح موصو عا قديماً حديثاً، ألا وهو حرص (الرجل) وزعيه بأن يكون له (ولداً بكرة) أو ولي عهد يرثه ويحمل اسمه واسم عائلته، لأن البيت يجب أن يظل باقياً ويهب لمن يشاء السكر، أو مند الجاهلية، وربما مثل ذلك.

الأول (صالح) الذي تزوج أربع مرات على كتاب الله وسنة رسول الله، يسي أنه في كتاب الله (الفران الكر ب) أية واحدة، شديدة الوضوح تعني عن النعب والجهل في ذلك، وأن هذا ليس باب المرأة، يقول الآية الكرمة "مفد ملك السموات والأرض يخلق ما يشاء يهب لمن يشاء إنا وبهيب لمن يشاء السكر، أو يزوجهم بكراتاً وإنا، ويجعل من يشاء عبيداً إنّه

الذين هم يسمعون بمشاهدة لوحته، لكن تلك اللوحة الثمينة المرسومة بالزئم كانت على ظهره من أثرف بعد غاصيل القصة، وهي تفاصيل جميلة، سواء القاء الأول أو القاءات الكثيره، أو حالات السكر، وخاصة، عندما طلب در بولي من المعمولي النسخ كما كل يسميه أن يرسم وجهه روجه على ظهره بل مكتوب بعد المشهد. الإخير، وهو من وجهه خطري، هو الأهم.

فحين شاهد رواد المعرض، اللوحة على ظهر در بولي، وما رأيت تحتفظ بأثرها الزاهية، وجمال تلك المرأة مع أنها رسمت بل أكثر من ثلاثين عاماً، وصغر، من هذه المعالجة، بدا (البزلة) كما ظف، وبذل المرسومة على ثراه اللوحة، ولكن كيف؟ وهي مرسومة على جلد هذا البهائم المتسكن، صلب للمعرض الذي منع در بولي من الدخول ودعا الشرطة كي يطرده بحجة أنه مجنون، لأن مظهر هذا المجنون يلوث فعامة معرضه، ولا يليق بالزوار المحترمين أن يكرس بينهم مثل هذا القدر، انهمسكت أمزيره، وأنسم، وصار لطيفاً معه، وقال له "أعطيك مثلي ألف فرك منها".

لكن بعد ما قال لا تفعل، إنها تستحق أكثر من ذلك ألف مرة، وتضمن المسمومة، ويستمر الزاد في التفكير في كيفية ملأ الجذع على ظهره، أو راع اللوحة دون المصنف أياً، لا يهمهم أن ملك الجهور، أو عائل، أو مرض، أو ثلم المهم، أنها لوحة ثمينة، ويجب أن تدرع عن جنده، بآه طريقة، ويظرب أحدهم، وقدم إليه عرضاً حياً معرباً، بدأ مرصياً، قال هل تحب أن تصيب وتسمع بصوه النسم؟ إلا يجب أن تزوج امرأة جميلة؟ ويكون عندك حرامه مليه سالكين المعارة، وأن يكون لك حلالاً حلاً، وحسناء تعني بظفارك وجرمين إلى جانب سريك، تفتدعي خادمة لتجلب لك ما تشاء. فلما صلب هذي (بريسول) في كثر، أدعوك أن تأتي معي وتحيي كسيف، بقية حيك في ثوب ورفاعة، واجبك فقط سيكون في قصه وهك حول أحوال الأسحمر، نشي نين مويوه، تفتدعي، نصيح، شرب الكركيل، أيعجبك هذا؟

"ألا ترى - أن كل مويوهي محتفظون بذلك الصورة الصادرة المرسومة من قبل موتين، ويتصيح مشهوراً، مشهوراً، فظفروا ذلك الرجل الذي يملك عشرة ملايين فرك على ظهره".

للوحة الأولى، ربما صدعه در بولي، والفري أيضاً متق، وقد وجد في هذا المرض مقبلاً، أو جيداً، ومذا يصير هذا الرجل "إلا أن ذلك كل قه المسخرة، والكهر، والبهيم أيضاً والصحك من هذا (المعزوه) الذي يحمل على ظهره عشرة

الدالة على الجمع لم تكن تعرف اليوم صاحبها لكنه مشاعلة فحسبوا به، يربطها الإلكترونية شلوريا مشاعلة من مريض علي اسراراً رفعا مسنوي الترف وهو لا يتعم اطلعت مرده محوها خلال سعياً سمعا جمعه، لم ير طحياً حادياً الفكرة نمنر انماها إلح" فجأة يقول "وتصرب انسي صحتف الموني اطلعت شعلها بعد أن دلب وجملة اخرى "ومكاف لو شرب لثرت مشاكل تلحن من مركزي، ولو كنت جم زماني"

لا شك أن الأستاذ عمر الحمود، أعلم مني بقصة الفص، وهو فاض مطبوع، ومشهد له، وهذا النص له من الأهمية بمكان، أن ننوه على أن مرثيه، وعموميه، والتكيد على مرض بل مرثيه أصبحت مسعصيه، خطره، يجب الانتباه، بل أكثر من الانتباه إليها، إلا أنها انتفت من قلب الفص، وأحمد الله الذي جعل العاقبة خيراً حيث انتهت الأمور على خير، بحسن الأستاذ عمر بقوله "ألم شمل اسر"، وهاهنا نياها الفلو والمرو، نيتلنا مشاعر غيب عت هربت اسرار العاقبة عندا منهم وحطى الآخر بالشفاه، ولم نلحظ بصيف جيدة"

طريق الرينج للأستاذ محمد سعيد ملا سعيد

هم الفص قصه (طريق الرينج) إلى ثلاثة

عناوين

1 - في حصرة المكل - ج - متاعلة واستطراد

3 - شهادة الجمل

بدأ الفص يسافراً من نفسه، ومن عصره، ووصعه، وهو رجل سيبوي، وله زوجة، وتربية أولاد، وانكأ في صحنه دارة، ممدداً رجله ملقفاً بلباس المدلول للصفاض، ويحتمى (المثقة) ويدفن لعافف رجهه بلها بيديه فجأة، سمع أزيز سبور بجول، يبحث عن ثقب في الجدار

وهنا، تبدأ قصة المثني المرتاح مع دور، وتبدأ (معركة) حقيقه، بين هذا الرجل، وبين دور في البداية، ثم تنتهي في دليل بداها سلفراً، وانتهت قصة بتر أجدياً، فيد الوصف الميداني الحقيقي لهذا الرجل الرصين، الذي تعلل في وقاره، وركز على كل دور، وأحرق مشي وثلاثاً ورباعاً، حتى جاءت زوجته الكبرى، ثم الثانية ثم كسه، ثم ابنة التي أسعته بتي أحصر له اسطونه منيد حضري، فما راد في الطين بله وهو في هذه المصممة وقد وجّه كل ما استطاع من قوه، وتعلل، وحررق، وغار المنيد الحضري في القوي، أدسه أكثر من دور صمير، ومع ذلك، لم يتر أجع، ورد عتله، رغم أنه أصيب بهسيرة، ولم يها له بل حتى هدم الجور

في (شهادة الجمل) تحصل المسألة، فيص انهدم الجدار، هجم عليه الحيحي سلطان بقول فاستغرب بطلنا، واعتقد أنه يبحث عن رفاهة، أو كثر، لكن وقع الجمل معذباً عليه، جملة أولاده لتعلاج، وهي

علم كثير (نبورة الثوري 49 - 50) ولا بد من ذكر مغارة وقعت فيها القصة، فيها شيء من التناقض في رسم شخصيه (بطلنا - الكثور) فصالح الذي كل في بداية القصة صالحاً، وعفا، وموياً، ومخلصاً، وعاقلاً، ومحنماً، حتى يتقويه (باليك) أيضاً، لم يسمع النصيحة، أولاً والعقل من يسمع النصيحة

ثانياً، خلال القصة كلها، لم يكن لديه أية هيوم أو فصا، أو عمل، سوى الزواج من أجل الولد وجاء الولد، فكل مشوا

أعرف قصصاً كثيرة، حقيقه من هذا الموصوع، وقد عولج وأشيع معالجة، ونفاها، وميزال موجوداً، لكن بدسبب متفاوتة، إلا أن الأكثرية ممن يركوا بطلاً لقتلوا، وربما لم يسمعوا بالآية الكرمة، لكن هذه، لم يعد مرزفاً، وأخيراً، عني علي صديقي محمد رشيد الترويني، الذي انتفض بمودج الكثرة، من كذا، فهو لم يكن، ولم يجهد نفسه، بل يلعب لعبة عيه في هذه القصة، فجاء السرب على سوبه واجده، وينت الفص كأي حكاية تخلي، دور في بسحل الفاص هيا بالتصحيح والتشكيل والتعميد والتأجير وانتقل إلى مرض عصري، للأستاذ عمر الحمود

على الرغم من أهمية الموصوع الذي نراة أن يعالج الأستاذ عمر الحمود في هذا النص، وعلى الرغم من استكمال الامراض النفسية الكثيرة، والمتنوعة، والتي هي بحق صارت من خطر امراض العصر، إلا أن النص، خرج عن قواعد القصة، فلا رمل، ولا مكل، والأهم من هذا كله، لا يوجد حدث فالحث، هو سوة كل قصة حتى، يصعب تلخيصها أو تقديم فكرة عن مصمونها، بعد المقدمة التي يقول فيها "انهدت الاستباف بمر من طلب أوهة للتراسه، ودخله طحيا الحيدة المادية، لم يجد فيه عيشه نفيه، فأرجمته غربة في مدينة بعيدة" قلر هذه النص في الشخصيه، وعاد إلى البنية ليحول نفسه نبياً ينشر للعلم في الأرض

أو يتحدث نفسه مقداً عسكرياً، يركع العالم بين يديه" ثم احتفي بالطلب من القصة هاتياً وصل السر، تقريراً بعنه طبيب محص "تلاء مرض شتية، انهار - بعد وسواس في قهر" وبوالى المرض هذا تعينه المازوحيه، ويستمتع بما يزلها" إلح" ثم جاء ذكر المسألة، والدونية دور حدث، من عجز شخصيات نراها نسمعها، تكلم، نوح، نعتي إلح

وهجة يقول وكان تأثير الأطباء على المرض كذا في محاربت أرض صحريه" واللاع ابداً، في هذا النص، هو الخطابي الذي كله بصمير المتكلم (نحن) بلغة صمير (نا)

القصة، بدايةً سلحرة جميله، لكنها انتهت عبثية، وحتمت بمأساة الجاز. هل تشبه هذه القصة، قصة الأحباء والبر غوث، وذلك الرجل الذي حذر الأحباء، من اجل البر غوث، ولم يسهل شيئاً ام أراد ان يسحر من عذراء رجل متقاعد، (وضع راسه برأس النبور) بصمق، لم استطع الوصول إلى نتيجة، لكنني أتساءل، لماذا لم يفتح او لم يدع أبناء الحاج سلطان، ان يثأروا لآبائهم رحمه الله

اليوم التالي مات من اثر لدغ السباير وبحكم القاص "فقد توفي النحوي جزاء التسمم المشلول" الله يرحمه كل رجل اشهما، غيوراً، متعبداً على حق، وخلص ابنائه للعرء حرائق وبما ان آليه مزهزين

لا أعرف، لماذا عوى القاص هذه القصة بـ "طريق الرزحان" الا ان جزاء النحوي بطريق الأعلى، وخطوا على جثته الرزحان، ولماذا لم يهوسها بطولته رجل مع دبور كما قلت بدأت

قراءات الماضي (من الموقف الأدبي) القصاصد

□ د. جمال الدين الخصور *

مخجل إلى كريستال الحنين

إذا كسا الأديب هو الشكل المتحرك للمقومة
المعرفية للأمة أو للجماعة، فإن الشعر هو الأكثر
حركية والاعمق إيقاعاً، والأكثر تأثيراً في مقربة تلك
الزوايا والمواقع البعيدة في النفس البشرية (فردية
أو جماعية) من غيره من صنوف الأديب.

ومن حصلص مقربة النص الشعري، الحديثة
والحديثة، الإرتكاز على "معليل" مقوحة (غير
مطقة) تتداخل مع النص لتنتج منظومات مقوحة
ليصا، وتكتشف عاصر بناية جديدة في النص، تعبر
المقاربات الكلاسيكية أو المعلقة عن اكتشافها.

بالوظيفة الشعرية للغة، بل يعني أي معرفة البينيين
اللطيفة والتركيبية تمتد تلك الوظيفة وصولاً إلى
المجالات المقوحة لما بعد السيرة ورواية الحارحية للنص
بشواه سيرة ورواية الداخلية، والمولوج لاحقاً إلى البنية
اللائية، وبنية المعنى وهذه الأخيرة تشكل من داخل
ممنوعين، الأول، ويطلق مع الدلالة وبنيتها، والثاني
مستطير حلفها وبها وعنها هو ما يكتشف من
مقربة عاصر حرك السيرة ورواية الداخلية للنص، في
ممنوعاتها المصنوعة في دلالات اللغة

وبهذا، تكتشف ألق النص الشعري، والرواية
الحفية فيه، والمعنى المتحرك في جماليته التي لا

تلتحول إلى البنية اللطيفة والتركيبية جعل
المقربة أكثر ارتباطاً بالغة مما يسمى "الشكل"،
والأولى تعوننا إلى ما يمكن من سمية السيرة ورواية
الحارحية للنص، وهي مرتبطة حكماً بعاصر
السيرة ورواية الداخلية مما يعني أيضاً اكتشاف
المجال الواسع لحراك القيم النصية الشعرية
الأدبية - المعرفية، فرباطها بالقول الشعري
بصديداً، وليس بالعلامة المتبصرة بوظائف اللغة،
بمقربها لحفاتي القيم البينة، والمصنعة عن
سيرة ورواية هي النص الشعري وهذا لا يعني في
التوظيف اللغوي هي القول الشعري مرتبط

وتعود الأسطورة المنحورة في الأم بعد رسم تحولات سيرورها الخارجيه لمصانعه عالم للشاعر في بنو تركيبة محددة من اكية متداخلة

يركض الحنان

يشيع من القيلات... من الرزّ الذهبي

يلحم بالظبران الطويل

لكل الفحصية الثانوية في الاسطورة (الشاعر)، ورغم ذلك لا يستطيع التهوؤ بقلب الأم

فوجد الأسئلة

كيف نرى الحياة وأنت مقنّدة بالعدم؟

من ثلاثين يوماً والحنى يهرّ جسماء، والتجفاف يجتاح الجسم أيضاً فحقاً لطريق في الأوردة والشرابين للوحوش (الجرانيم) عليهم كريات الدم الحمراء والبيضاء والمصححات وكل طفوس العبادات والحب

للكل الحياة لا تريد الهزيمة رغم وجود انابيب التنجيد، وعسل المعده، والفتاظر المورعة هـا وهناك، وتلك الالام المطلوبة لتجند الروح دور الم

للهما الموت... زربا قليلاً، ليتعرف ان عصاك حبيبة، وحبيبة كاتهاب خبطر وأنت راع قوي بعسل دهم قسم

في آلة انعاش العشب تعود الشخصية الثانوية عبر تراكم التراكيب لتندغم بالشخصية المحورية في اسطورة الأم - الأم - نيعود اللفظ حاملاً الـ (أنا) ، بزناً - ننعرف، ويظهر أكثر وضوحاً في "زيارة ممنوعة" حيث يتم تهاجر الانوار بين الشاعر وأهله، حتى تنصاهي الكامل.

وهنا ينتقل من التركيب إلى الدلالة بمعنى أنها الأول المنكسر، علاه تصبح موقع الشاعر مداخل مع موقع الأم النرابحي، فهو الذي يخطف وردة الحمى، ويصمم مرهما كي يربط الجروح والحرور والقروح، ويطحى حبات الدواء مع الحليب، ويعلم الأئمة - طمعا لا يطلق (أم الشاعر) هـا، رهبة العناية المنتهدة، فتستلقي على السرير الأرق طويلاً، بعدى عبر أبواب المعده، وبسبب الاستلقاء فترة طويلة، تندأ العروق بالتشكل على سواحي الجسم المنصصة بالفرش، تنضم الحلة الصحية بسوء العلامات الحيوية، توضع المرهمه - الأم على التشنج الإسطماعي / المنصصة مع مرقه موبدورة مستمرة تُطحن حبات الدواء وتُمرّج مع الحليب لتنعما عبر أنبوب المعده

ويقوم بكل تلك الأين - الشاعر، الذي تحول إلى أم حور، يخفي جلف رملها ويترجها، وتخفي الأم حلف ولعها ووقع أنبها الموصوغي

يمكن ان يصل إليها في المعاليف السفيكية والكلاسيكية، والتي تظهر - عجزاً معارسة التصور العابر للأشكال لاسيما تلك التي نغزاً العافية سمة لا تربط بالتمثل على اللهه ريباً بحاجاً لمساخلات مذهبه لعوبة كذلك ترى في العافية وشعاعها نبيلاً لا يدخل في صلب الحراك اللعوي بمعنى آخر، اعتبار العافية والموسيقى الخرجيه عمليين من حارج اللهه، أو سميين بعلاقات شتة مع اللغة مما يستدعي ان تتعد المعاليف العفيه الحسنة والحداثيه عن محالولات ربطهما باللهه كمجموعة انشائه لا ربحية لاجمعيته مفتوحة منطوقة

وهذا ما استدعاه ذلك المستوى الزميج من التصور للعضه حيث يبدأ من صحن الذكور المبدس همنس اليهودي، حيث يتبو الكر بيسال ابيص، هيفتش هبه عما كلى سقعا ومعودا في حارة الشعر تلك التي لا سطق او سطق مع أي خزانة في الوجود بمقدار تقلبها مع حراره الأم

ما كلى سقعا من خزانة الشعر بعدة في الكر بيسال الأسود الذي يفتح على بياض اسطورة الأمومة في نص شعر الشعر والسرد والكتفة طوبى صمها أن، عمدا النص على الاسطورة التي ربحي في الميولوجيا العربية هو ما يعني اسطره النص، بل لكل نص ريج على اللغة، عميق قليل اسطوره الخاصه، تلك التي تشكلها من بنائه الخاص، بعيداً عن تاريخيات السرد واسطوره

فاسطوره الكر بيسال الأمود تبدأ منذ الفاترة الأولى (آلة انعاش العشب) مكل المكل المشوت في اللفظ الأول أزرق (أشك حلفك قريب حولك حولي الملاذ زرفاء وآله السطايير اروق) لمصاع التركيب في اسطوره زرفاء سكرها بامطوره البياض في العره ره (8) لأمل دفق لكن البية التركيبه لدى حسان اليهودي لا عني وقعها على إطلاق الأروق، دل نعدل إلى (أ) شمين في الررقه الابديه) حيث يصبح الكور حلقاً مظلماً آموداً بالمطلي هجت ستهي الشمس من الزرقه يصبح الكور حلقاً آموداً

ومن قلب تلك القلمة المطلقة يظهر بعض انتماء يفسلن لكافتهن وأم الشاعر كما هي لحلي وأعلى من اليرتقال الذي يتدلى على البيت هذه المعشيهية الاسطوريه في البناء اللغوي والتركيبية تحدد الخلفية التي تُقدم بها الأم كمحور للحراك الاسطوري، ولتتقدم الشخصية الثانوية (الشاعر) لتضم الميوزوره الخارجيه في تقدم النص - الاسطوره

زرقه مطلقة - نساءة وانكسل - الأم - عودة الشاعر ..

من معنى يمكننا القول إن الوحدات الإرائكية تماثلت وتطابقت مع أحداث الحسية في القول الشعري. وهو ما يتجلى في الشاعر خلال وصفه الحسي لم يجري مع أمه في أجهزة العناية وعلى جندرها فظاهر وعلى المونيتور وفي القرعة، وفي أوقات الريارة، وعلى مدخل المشفى وعلى الرصيف المقابل

وبالرابط بين الوحدات الإرائكية والحسية، نداهما الوجدان الشعري (التذكير به) فخلق بذلك النوع الواسع بين النوع الشعري للمعنى (الذي كثر) بنوعه العلم، بعلاقة حسني المودي مع أخته، وما يولده ذلك من عناصر ذاتية مرهبة لتجربة الشخصية (قسي كانت)، وكل تلك العناصر مع الحاضر بما يحمله من تركيب جديدة تشير إلى دلالات، غير تلك التي كانت لتنبئ بنا الشاعر إلى الوجدان الإرائكية في منظومه التحرير نفسها فظهر المحط الشعري رجحاً عائياً صلباً يحمل إلينا ما يستتبعه الشاعر خلف دلالاته الهوائية لتصبح لنا وحدها بعض التحفيلة

وهذه حادثة ظهر علاقة الشاعر، وفرائه الإبداعية، حيث يبدو المبسط في الدلالة ذو العمق العميق، وكأنه مرتبط بالمعنى الذي تنبئ إليه مبشرة هي الموي "تسلي" تنظر بالربيع

وقرنه بنوع محصور

فهما من "تسلي" ما يكفي لتعوير المصاع

صد

موت الكريف

الوحدات التحفيلة المتعددة الأبعاد في قصيدة النص عند التي لا نهاية، وتعطي النص نكوصاً حجباً مصعباً، فالشاعر لا يريد موت الكريف، وهو بحاجة إلى ما يوصلها وأثبت الكريف هذا تلك الوقوع المذمومة في الذاكرة بالمعنى المبدئي الموضوعي صلب بل هي تمت إلى امتد من تلك، التي حيث الأثر المبرر والأحلامي لها

ولا تزال أسير باليستان خلفك كي أعيد ظهور صدرك للهواء

فالشاعر يستند على الوحدات التحفيلة في بعضه ليجد لأمه الحياة، لكنه في الراحة صلباً، وهو مزال حاجباً بشعبي، وحله لم يزل مرهقة تقبلاً مجازياً المشهد الكوني. حيث التهاوت بداهت كنهه دائري. لك ما يتجلى في الشاعر وهو يكذب وصعباً للعبة

تحمل الأم بائناً على زفير الأم تسعة شهيرة، ثم تكون الولادة على نوتل زيات الأم والمصراع يبدأ الطفل شديد الإصراع، يكبر على هذه الحذر وقسمت الشمس، تحمله أم صبياً إلى الرعاية والتهليل على ألعاب العذاب والعرج، يكبر الرملي في خلايا الأم ويصطرب القلب والانتص،

/ لا يزال، بصمتها مسوراً مطبوعة الحوائس بالحيل ولا يزال تجد ترتيب الحقائق كلما يتسبب يتسبج على الكفيل من وجع السؤال أنا وب، من الصغير من الكبير

وأكثر ما يظهر ذلك في (مونيتور) - لجمي (جميل) حيث المونيتور هو جهاز المراقبة المباشر للعلامات الحيوية عند المريض، صورياً وصوتياً (النبض، الضغط، التنفس، العمق، وعدد الحركات، الحرارة، الخط البياني للنبضات)، سجل في حطاب الشاعر معه مبشرة

لبنات الأم صنعت، وأي الأم كحيت، أما فصل حكمة الأجداد حول حصف الآلات لا يعلم أو يتعلم، يحسن (المونيتور) معجزة البقاء ولا يجاهد مثل قلب كي يلامس نغم كفي، لا يتقل حين يحس، لا يعلم حين يفل، يحس يتأمل العصور يتبع في السرب وهرع لظيل الموي هي المساء، كأنه يوم الحجاب، كأنه ملك أصافي لتفعل الرعب

حيث يعود الشاعر لاعتلاء المسيرة الحزنية للنص، ويظهر تلك الأصا في كره الموب" حيب يراف (الذيول)، والليل الذي هو أدهام لروائح، والصينيين المبرزين، وأحري بهمهم وقت رياره المريض، أكثر مما بهمهم الوعل الزايف في الرمي الزهين للمعنى، وأحري على الرصيف ومن تلك الفائدة حيث بطل على الرصيف المزدحم برونو المبشرة، يدهج الشاعر أفكاره، لنبين مرافق الموضوع من رابطة أيد

— لو أن الحياة غيبة... كنا وجدنا الكنز

— لو أن الحياة قصيرة... كنا ولنا أرنبا

ورجيب هو مبشرة

لكن الحياة تظل أجمل لو تنقلت الفطور العائلي بيت أبي. روح أبي، قلب أبي وتشرق نجوم أبي من مراقبة الليل

مختداً على الوحدات الإرائكية في مراقبته ومتابعه، فاعتمد الشاعر على منظومه العلاقات والعناصر والقيم التي يمتصها الفرد في فراه الداد والموضوع، بما يمكن أن يكون مرتبطاً بوعيه ورائته، كما في المونيتور، كره الموب في قسمها الأول، أو بما يمكن أن يكون مرتبطاً بوعيه، لكنه مستقل عن إرادته في الحالة الأولى يظهر الحطاب الشعري وصعباً برك على مسير وره النص الحزنية مطبقاً بين المستوى الدلالي والمعنى المرتبط به مبشرة

لما في الحالة الثانية فلاديمير من النقاط المعنى المستبين خلف الدلالة رغم ارتباطها، كما هو الحال في آلة (تغلب، الضبط، وزيادة معنوية. وفي حال التطبيق بين المستوى الدلالي وما يليه

الموت منجله، لكنه بعيد التشكيل عندما القصب
الضرورة - باللاتي، وليس بموجبها الشكلي

ولا ارفع من مستوي قراءة تصح حسان
الجودي حين قول بأنه مميز جداً في خارطة الشعر
العربي السوري المعاصر، ويسجل فيه الدكتور
المهنتن (والذي يبدو أنه يشتغل في انطب أيضاً)
قنة تحتاج الى وقفة خاصة تفصيلية، فالنص العظيم
هو الذي يفتح ذراعيه للتقد الجاد.

البدوي المتصوف

إذا كان الشعر هو فن الرسم بالزمن، وفن
استقبال حركيته، مستخدماً اللغة مطية للعوض في
اتصال النفس البشرية (الجمعية والفردية)، فإن
النصوص العابرة للأشكال ترسم بالزمن والمكان،
مجردة حالات التفاضل والتشابه أو التجانس بين
العلاقات الحضورية والغائبة وإبراز حالة الاشتراك
القصائي بينهما، بف يعنيه ذلك من انتشار المكان
في الزمن (القاريخي أو الشعري)، أو تثبيث الزمن
في واقعه المكن، وكثف اسرار قنسيه على بياض
النصوف الذي يحمل في كتفه معاني المكن المعقد
(كجعراب أو كعند) شيق الأصابع في حارات
الحمد يستغل في نصوصه أبي زيد البساطي،
وراء حجب ابن عربي، وهي كنوفا الحلح

في التصوف طسعة دانية حصه، وهه أعيا
مياه عرفانه منموحه وأخرى تلح بالمنغلي الى روايا
الزهد الإحصاعي، وجميعها تأخذ المنغلي إلى ما وراء
الزمن (الوف)، حيث للجسد لعه حصه، فهو جسد
ليس كالأجساد وبحركه روح، ليست كالأرواح،
ويحسب امكن ليست كالممكن الجغرافي المحدد
وبترك المنغلي يشوياً بحمره مجهولة، ليست من
جيف العيب، بل من تلك التي يسقط عمداً من كرامة
العائلي في فم عائق آخر، أو من كرمه الله في فم
عائق تسكره قلب علم

هذا كل عاشق المتصوف بدوي كساير اديم
الخليل، فتسده منطقاً لعه يجمع أحجارها الجهورية
من عجار الحما، وصمت البساتين وصخب الأجساد،
يخترق الحجب ويفتح بواب الحكايات على بذية
الأرواح حيث يول الاشتاق تجاور أهل القاسم إلى
طمي الروح المنصور على حدودها

الجسد الذي البدوي المتصوف لا يهاتي الحدود،
متموج على الورق والقيق والسدي والجفاف وأحر
بهر من شوك يتلج من سر انيب الآلهة

-/ مولاي لكن صوتها الذي تريد في سمعي
دات صباح، وزرة الحنن أو كروان الأستود

وتبدأ الهشاشة العظمية بهش عظم مواويل الأم
وأعاليها ورزها الذهبي، وميلين خبرها

سئلني على نمرير الأحرار، بين شهيق
فصري بحر الأنابيب، ورز بك بحر هواه صنيق
كالجاء على شامة المونيمور هنا يبدأ الابن يحمل
الدسرة لتلقيه من حلة سور على وقته، في
الدلالة المباشرة بأحد سور الأم، وهي ما استنبط
بها، بأحد سور الأم - الحيلة - المعرفة - معنى
الوجود - معنى الزمن.

لمعالي انا واب على الحليب وعوقا شمن
مرتحة من التلويح للأبد

لمن حطسك رصع ذاكرتي ومن عوبك
صعب شائق الأمواج شاهاه على اردن/
لما أيلس التفكير أنك رحلة موقوفة -/

والتفكير بصوت عال قبل أحبك وبعدا الذي
ينفع الشاعر ليكنب أشباه أخرى مظلة الألولي

في الدلالة الأولى المرتبطة بمعناها المباشرة
حضور وعلاقات دوال تتمثل بغطاب الزمن
المباشر للشاعر، المعيش على فارة الموت، في
الثانية وحيث تجعلها الإشارة المستنبطة، زمن
آخر يدخل من ناحية الحياة إلى اليوم عوبك...
كيف اختار الهدية؟ ربما ثوباً وشالاً للخروج إلى
امتقالات الربيع... كي تقيص سلاك الخضراء
بالأكواز... يا أما محاربة تعاند موتها كي تسمع
النص الأخير...

إن أشي لا تزيد فسيدي في عهدها، هي لا
تزيد حذبة أو منورا أو كنزة أمي تزيد ندابة
وهزيمة أخرى لتسمر الحباء

وهنا أصبح الشاعر الكبير عن دلالة
المستنبطة في النص عندما انتقلت العلاقات
العابية في من النص في جملة الأخير وعدها
وهذه ما فسدنا به الضرورة الداخلية للنص
الشعري بمعنى فربطها بمدى تواضع العلاقات
العابية بعناصر الزمن وقدرها على احتراق
السي اللطيف والركيبة والدلالة، وصولاً إلى
المعنى القصائي (الجمعي) المقصود شعراً في
حقل النص (تسمر الحباء)

نص مدني مدني مدني مدني العلاقات ابتداءً
من بيته الأولى، اللطيف حيث تصطب علسها
لتكون ركيباً نوعياً متماثلاً في سيزورته الحارجه
التي بشي بها في دلالاته مع أبي زيد الشاعر

استخدام الأفعال، الأزمنة، منصفات التماثل،
المصور، العيب، الوحدات النيقية اللغوية
والشعرية تعطينا نصاً شعرياً مميزاً، يحمي على
أشكال انتقالية نقي بالهدم الشعري وبلوقفة
الميدانية للنص مجردة تستلقي على حضرة

يبتلون العرب بشعق العجماء، واحتمال الطين الأحمر
وقهر في تاربعاً يذهب إلى راحة الكرمة وأشجار
الزويج في مسجد الجماعف والجزايف

هو ذا المكنى الموسوم بالرمل، هبته من
تاربعه، هي راحة الإنسي، فكيف اذا قلبه صوفي
على ناصية حجر تملأ، منقراً بساوتيه وهو يحاكى
العرب الجحول من شأله الأشباه، هربه الصوت في
العلماء، حيث لا تشبه الأشياء إلا من الظلام، حيث
يستقط النسيم السوي ويصنع لغة من العوصى كل
هذا لنهاء، لتطيل "البريل" يغمسها العاصم باتجاه
المصلى إلى غيش الندي، وأعراس الوق البديهة،
وعول النذبات، وبهلات الحشاشين

المكنى - الفرات - الخرقى - المرأة - الجسد
- سماع العور - وأرغبه الموسى - يتداخل في سويج
مكنى صوفي واحد، يعشن بما تركه الأرمه في
جوف الساه، وعلى الصعاف وكال الفرات ثابت
بمقه، لا يذله على شعاه الطليح العربي عابراً
بالبار

هذا هو المكنى الصوفي الصاوي لجسد امرأة
عاجي هذيل فتور العلة ويهود المبدع إلى نوب
التكوي، حيث الجسد لا كالجسد، والأشجرة لا
كالمهر، والتبد يصم حولي العربي والوجد وبند
المعروف والحق مسلاً إلى مرير الملتصين
/مولاي اسم العطاش نكرماً هويل البند
من جواني القعر ميمساً لومها يشربه اليباض
فيتورد الجوري، وتشتاير بكز الولد/

فتكون المماح،

والطنع

والطنع

وأنت ترقب خطوات شيخك الحافي

تواضع بين تهليل الهماط

بقراة الدف

ليشتر الحليل مهراته الصوفية الوصفية في
رمقه الدوي المعوس، وهي مكانه المنسحر على
ملاحح طرح آلاف السنين، والذي ياحد بحدائث
حديثه خلفها لمة حبيبه موهوبة على لا بهائيات تلك
الزوب الدوية للوصوف حيث الألف موهوبة، نحو
المطلق اللانهاشي، والغبار يعسل رمل الوهت
بتطلاق رمقه في بواقي الزايف والزوج فلا رمل
أبداً بنور يمسح بعطيه معني التزيخ، ولا مكنى بلا
إنسلي بعطيه صماء الحني، والمبدع الصوفي ذاك
الذي يرى في المكنى الصوفي معد في المكنى، لما
حلف التصليحين وقبائين والصعاف

/اصطفيتك خمرتي وامراتي

وصوفي

فتشتخت مجامر الجسد بالهود

ولا أدري صوت مولاي لم صوتاً لحر
جاني من وراء الحجاب.

صغ نوبها في الطمي، يتحول الطمي
كتاباً للمراح والفتسين لكل الأمر كما قال /

إن البنية التشكيبية للنص به تقدمه من
لومين حضوري في علاقاتها القوية تدفع نحو
المتلقي سبلاً من علاقات الغياب في النصوص
الصوفية. وهذا ما يميز الشعرية عن السردية.
ففي الأولى يستخدم المبدع نمطاً حضورياً مفتقراً،
بعلاقات زمنية معقدة كسي يقدم للمتلقي بنى
وعلاقات غيبية متعددة المستويات. فيوضع
التعريف المحدث، ليؤخذ بدلاً عنه التعريف
المفتوح في حين تكتفي بالسردية بما يقدمه
المبدع في النص من علاقات حضورية ذات
صلات محدودة بمنظومة الغيب.

مثلاً عندما يقول "أنا يوسف يا أبي" تلك
علاقه محسوسة تستدعي شبكة كاملة من
العلاقات الغيبية

1- الذنب.

- أخوة يوسف.

- الميؤرة.

- القميص.

- اغراء زليخة.

- عرق بطوب.

- موت يوسف.

- راحيل

التي تعيد للنص صماء الجسمي المفتوح، را
المستويك اللانهائية، وهذا تكرر في تسمية "عور
الأشكال أو الأنماط أو الشعرية المجاورة
للشكل، أو العفوة للمنط وأد عبراً إلى عيوره
النص أد حليه يرتبط بالذلات بمسوبيها، أكثر
من ارتباطها بالبنية اللغوية أو التركيبية، على
مسيه "النص المعلن للمودج" تكرر أكثر فراً من
الحالة المدروسة

لمولاي لا اصغيك

فلهوى سيد الاصماء

ولا اصغك - حاشا -

فأصغيت لعميت نوبتين الهباء...

مقدمة المسيح الجحول مرهقة لتسحر ج
صوفي على سداخل الحجاب، يلجأ إلى مكنى يتسع
لحدائق السرية التي يعج بالقرن، ولقط الأسوء
ونوب الشام، والرمق، وعول الجروم، ومملك
الجروم، والمبدع، يصف الصوفي العاصي
طافاً من مولاء السماع بالبحول بحثاً عن قلبه
الدهبي في حداثها السرية ليصطاده، كما اصطاد
الموت قو عول المنقرصه في محبوب باخيه الشام،

- ما كنت أنت أنا، فأخبل يا أنا، فأنا لا تتسمع
لاثنين، كل منهما يقول: أنا
وحين دخلت، غرقت في التور، فعاتقتي وقال:
- اخف الآن في جيتي؟

قلت:
- فليس في الجنة أحد؟
- لا تكثر من الأسئلة يا ولد... فليس في
الجنة جسد.
قال قصاعنت الأشيد، وبقرات الحفوف،
وصوت اللابل وعطر الورد وصحت في السماء
[كل ما تحت هواء، وما فوق هواء]

♦ ♦ ♦

غربة في استراحة ساحية

المصرُ الشعري مخلوطٌ أشدّه تعطي معنى
مكتلاً، منسجمة اللغة بمسؤولياتها اللطيفة والثر كريمة
والدالية، ويعدّ لرسنها في استخدام العلامات
المصورة، تدبّ بعقول الوصول إلى عبق الوحدات
الإنزائية للتعليق، في مكمل حصة لا يصلها إلا
الشعر، وصولاً إلى ذهنة اللغة في مغربها لمواقع
كلمة غير مكتشفة، يسلب الهم عليه الدلالات مما
كما حذر في مسرى الأرض الفكر ويتلوذ إلى
الدلالة وعلامتي، لاحظ في نص محمد خالد
الشاكر سكتيه بتسبيح المصود بملقه المصورين
المرئيين بها

الوطن/ مياقرون/ رقيقون الطريق/ إلى النهاية
في حالة واحدة

فالمستوى الدلالي الأول المرتبط والمتطابق مع
المعنى يشير إلى الوطن بهيمة ولكن في تجربة
الناسخ لاحظ أن الأوطس لا تنهي معني
المتطابق مع الدلالة بشي إلى نهاية في حالة واحدة
والنهاية في القطر وسيد معني انتهاء الشيء، والإنهاء
إلى لقاء لكن المعني المستطيل والتبع خلف
المستوى الأول للدلالة يعني بأن النهاية التي قصد
الشاعر، تعني العصور، والتصويرية والمصورة.
"والنهاية" تعني انتهاء مرحلة في مسيرة الوطن
للاقتفال لبداية جديدة في الصورة القتالية.

الوطن ليس معرك. إنما لا يترك الهة إلى
استراحة إلا في الأشراف الشكري الذي ينعصه
الله والأطوار والعرباء يحتفلون بجنازته، يذكرون
ويشربون، يبولون ويسعلون في الأسر حيث
يلتقط كل منهم حلة في الآخر، مما كالأصعدة
في الرحلة الفرسية، وكالعشرين في بلد بارد،
يلتصق، ويتأجل جسداً في جسد واحد، بحثاً عن
الدهن والصل، وبخوة الزفير، وحزبه الربيع

والحرمل/

/ هذه المواجد تليق بملك يا ولد
فأحرص على سهوك وصموك
ولهوك/

شيق الأصابع الغام على عكزه واحدة ويلا
سوق غير قادر إلا على امتشاق أعاني الصيادين
الحربة على صفه النهر، يهيج رمل العاصير
في العاء، ويغيب حلاًباً جند الصوفي على هز
من البناء ألتعلف المصوح بالصفاء وهزولي
الماء المصوفي يعامل مع الزبد كما يلتقط
الصورة، وأشبه النجوم، يحمل الماء في لعمه
ويشير إلى حيث تفصل الجسد

نجاح الخطايا

عناوين العرقى
جنون الثورات

فحولة الثيران المساوية

فالجسد رحيل صوم، وبخور كواكب، وبسمة
تشرق على حافة الخلق، وانفاس حاتره، ويص
يفرق بالعرق، ويأبى حمر، وبقرات نفوف،
وصوت لابل، وعطو وروء في السماء، وعطر
ورمل يعودون إلى مركز الصمت

عكف إذا كان الصوفي بحجم إبراهيم الخليل
ولغته هذهر، صوفي مكتنز لعمه الجمر،
وعصاه الألفاظ، ورفصات التراكيب، وألق
الدلالات، برسي جلدنا أسمر يميل إلى الأحمر
البيس قليلاً، وهو كل بك عباة يدوي بقي
بظيف، يندرج في شمع الله وكفه هو من
حتر عبا وصاها وعجها. صغت في هبوب
الحبار، دمع على سيف الصنق تصيق عليه
البوادي وتلف العراب على مسر من صوفي
لا تلم حلو تشبه إلا هو راكن في الحنين
والحال لا يعرف حلو تبعه الأهو

إبراهيم الخليل في شيق أصلحه يفتح لها
الأبواب للدول إلى قاعة رفسك النذير حيث
حسرة للغة، ويبدع المعرفة عبر قبة أشكال
الإبداع من شعرة السر، إلى عربة الشعر، من
الغيب إلى المصور المعالج ومن لاجل إلى
غير المصحى، ومن الفرج إلى لاجل الدم
والبيس والبقاع الروح هو كثر، وصوم
منتمز على سرج الله

- من بالباب؟

قلت والثا:

- أنت بالباب ملك قلبي

فقال بالغة:

يهبط تحت الواقع الموضوعي. أما مهش بنصير في
إحداثيات اللا انتهاء، أو موهن لفصل القيمة الطويلي
الزمني. فتعد العيون برفيها، وبعد البصر حيويته
فلتقلع الزمان، وحلته انضمام بكر حيرة الشاعر
حطوا، كلما لاح له كوكب في السماء، في السماء
تلك الحيرة بين الماء والبر، سعة ليلاني صاحبه
على هارعه الصباح حيث يرى حلمه بعد أن سقط
فيه في ندي الجرا - وهذا يعود إلى نفسه، حيث
الظرف الآخر من المقارنة

لا أرى ما يرى صاحبي

في وعاء النجوم

وحذا مقبتي

انقرمت في الثرى

فراث جذرها

غارقاً في سقاء الغيوم/

ليعود الشاعر إلى وحدة الخلق وجذره، حيث
الطين والماء ويربطها الشاعر بعلاقه الميتولوجيا
النزوحية بجذرها العربي، الثرى - الطين -
والماء، حيث خلق الله عز وجل آدم من طين، وجعل
من الماء كل شيء حي. وهذا الشاعر اعربس في
الثرى، هرب جزها غرقاً في سقاء الغيوم

في ما يلي تلك ينجح الشاعر المبدع نحو
التصوف، لكن القصيدة "الومضة"، لا تتجمل
المقاربة العرفانية في التصوف، لذلك اتجه نحو
الوجدانيات في قلبه مغرقة بتطبيقاتها التركيب
والدلالة ولعمري لم يرتبط بها مباشرة

لومضي النور

منه وفيه...

الوه/

ثم يستند الشاعر على تركيب موضوعي
شاعري

فمضي ظل ريشة

كتبت قصة

فوق صدر الرياح/

ليعود من جديد إلى الممرى الوجداني

للمستغرق يا دمي

قبل غفوة

لم تقارن بعدها التراب/

وهكذا يفعل الشاعر بين موضوعية التركيب
الإنسي الشعري، ووجدانية التصوف، حيث يحتمل
النص ذلك. وفي تلك يمسك القول في الشاعر سيماني
الأسلم استطاع المعارفة صدى الطيف، أو السد حل
بين مستوى الروبة في النص وفضاء أوروبا. وهذه
السمعة البارزة في "نثرات مقلدة" تجعل النص
التركيب من "الموصفات"، مكتملاً على مستوى

وبداهة حكايات الجسد إنه الحامسة الحنونة
للأحلام، حيث الشبليان والملاكة في مركب
واحد، وعلى خط التماس مع كل أولئك يغف خط
العشق على سطره الأسطر في فوطي يسحق
الاختلاف على سطره الوفاء والحب والحنين
المرزوق وب جذم حصل الصفا

في الوطن الواحد "ثقافة اختلاف"، وليس
"ثقافة الآخر"، هذه الأخيرة ميزة هامة لثقافة
الأوربيين، أما بالنسبة لنا نحن في بلاد العرب
ومناطق المشرق، فهناك، إنما شيء مشترك،
وحامسة واحدة تجمع الجميع، يختلف على
فاعدتها، وتكون تلك الاختلاف جريته ثلوية

لأن الوطن

كارتناش الفويج إذا بكى

يساقط الندى

لجئن يشبه تنادية العين والسمع أو اللمح

الصوت والسمع

الذبذبة والسمع

محسني الشبليان والملاكة فيها فكثير من
المشارك في وطننا، فيما بينهما، صبح كما يكون
يكون وطننا تماماً (الوطن، مرارة تلخض شككتا)

في القصيدة "الومضة" نلاحظ مغرباً يصل
لدرجة التفوق بين مستوى الدلالة يرتبطها
بالمعنى، إلا في استهداف قليل، كما هو ملاحظ
في القصيدة "الومضة" ذات التنية الموحدة
فلا يستطاع حذف الدلالة بتجاه إلى معنى
مركب، أو مركب، في معظم حالات السياق
اللغوي الشعري وهو لا تسمح به تلك القصيدة في
أسفل نيتها

بمعنى آخر، تتكرب في هذه القصيدة البنية
"العنيفة" مع البنية "المسطحة" حتى التناقض
وحد ما نجده في نص مطويع المصطفى "نثرات
مقلدة"، مع انه يعار به صفا، ذات اندك طسعة
بتحليل شعري، أكثر من مغربة قصداً شعريه
لأننا ذات طسعة

لعقة من حجر

لا ترى

غير حم الرزى

في عيون البشر/

فالقطعة الحجرية تصبح أكثر حيوية مما تراه
عيون البشر، التي أصبحت أكثر من حجرية،
جامدة، صامتة، ميّنة، شمعية، تحمل شكل الحيوان
فقط ولا نرعى بخصها البصري في أكثر من
الصمم هذا ما يعكسه العلاقات الطولية
الاستهلاكية النرجسية في الإعلان بما يعبر فوق
الواقع في المراتب، أو يلحق بقلعة السابعة

هذا الفراغ - يحمل - يتمتع.

أنا الآن - اهدئي - يفتني - تتعاقب.

والجمله الاسمية تشير الى دوام الزمن، واستمرارية الفعل، بما يحكى من نفسه الزمن المطلق، والذي يشير الى تلك المصراع المنعم لمعنى دوام الزمن وكأن الشاعر مزهون دافعاً للنفس والاعتراف والاعتراف، والعمه والظلام معاً هو هي الزمن المستمر على اهداب العربة، فلقدم لا يمنحه أي أمل في وقف عجله هذا الوقت

في الثالث من مقاطع النص، يقطع الشاعر مع زمه الزاهي ويخود الى الماضي حيث أصوح الناكره ربما يتجده نوار البحر عن واقع المرء وهذا استدعى بالصورة الاسفل الى الماضي

أصرت كالسمكة

... حتى جرفني امواج الذاكرة

ثم توغلت بها بعيداً

فأصقلت زبدتها ...

صوت - جرفني - توغلت - أصقلت.

حتى عندما استعدهم الشاعر فعلا مصراعاً وحيداً في "نوار البحر" فقد استخذه صلة موصولة لا محل لها من الإعراب بحيث تصبح السمكة التي كانت تعني من نوار البحر ملعبة في الماء وهذا التفصيل في النوار - مع لحن صيبي يتصل كل المصراعين الأطفال العرب الذي يحملون بيد نط غرير، ووطن عربي غير محتمل

تتعد تلك الوقائع في لحن الصيبي عن واقع عربي موز معتل، مهروم الى رغبة الزمن المستمر التالي حيث يعود الشاعر الى المصراع والاسمية في رتبته، وهي نهاية ممره

(امر، اتفقد، اشر، استعم، اتمن،

اتجول، انخل، يضع، يحترق، أقيم،

أشق، اصطاد، يتعذر، يتعني، اصعد،

ترمي..)

وصولي الى "جمعة متمرده" خاطباً علي بعه الشعري استمراره محلقه ودوام اغترافه الحائق، ارمه حركت يحاول من يونس ماني ان يتخلص منها بغيره الشعري عبر اللفظ تحاول ان تقدم تركيزاً بزم حال امه لا هو، هرع فدهه اسمها لوعم بجذ فيها الايد عية انه يتنحر واقعة، وحت وسادهاه بجوة لاسفه، تنظر معجزة، من الاميين الجند

هذا هو الزمن الارهاصي الذي بعمه لنا الشاعر - عوة لاسفه، وامبور جند ويتلعب في طلائمه المانيه حكايته عن بيوت الزمن التي لا تصلح ان تكون قبوراً للمة والجور، وعن خطه

وحثه وبنيه والذهنية الموصوعة في حكمة التركيب، وان جند حو المعنى المعوجه، الا أنها تفي واصحة السياق في من النص جمعي، ان العينة الموصوعة للتركيب قبل "الانهم" المحتمل في مبري النص

انتم من عيور

لا ترى عطرها

سوف تلقى بها

زقرة

عجرت

في شفاه الضمير/

• • •

/ كيف لي يا قتلي

الآري

ومعك... فربي

وهمي اغنى ببنيتك

فاظقت جفونك

كيف لا... ادعو الهى

يا هيببي... ان بصوتك!

ههنا قبل عن الصوت الوجداني وقدره بصومعه على احتمال الارباح المعوجه، الا ان فترة الشاعر على "ارامه" الزويه في التركيب بقجاه لرويا الى التمتع او التعلق، ينج ايقا واسعة وجنبه في الشعر الوجداني بضمه القصوي وكما قلنا سابقاً، اذا كل كل من يصم مسطوره الخصة به، من كل نص امسا قدر على حفر مجرى جديد في نسو للصوت الوجداني، وان تجه مقيم السمل في التمتع الاخير من نصه نحو العرافونك

• • •

نثرات الممارات تحت العاجية

يربط بن ماجن في مداراته بين التفصيلات اليومية والهم والمصير العربيين، متعزاً على الحنين لوطن يحمل في ثناياه بقعة لمنفى تنصع راسه الذي يحمل فراغ الذاكرة في ضباب الاعتراب الشديد. ولا يريد من تلك المنفى اي شيء سوى الا تنصع لاكثر من راسه، قد صنعت عينه على رحلة العيار المروك المتأمل، سام عمه تتشاب في وجه الطلاء (فراع، برد، تلج، صلب، اغتراب، معنى، عجز، عمه، طلاء) معزات تتلصق في المعطرين، الاول، والثاني، ويبد كل منهما بجمله اسميه يتعها بفعل مصراع

5- قوافي من الغيم ...

وحين سئل النبي الساجد / تراجع هذا الرمان
فيلأ، فتم حوسي إليه وعاقبه مكهفراً / لماذا أراد
الرمان / تراجع النهار / لا جد الرابطة مع ما سبق، إلا
إذا قصد الشاعر أن الزاكي الخمسة المذكورة تشكل
(هذا الرمان) صحبة / أن هناك شعرية عالية ومبدعة
في التنبؤ الفطرية والتركيبية / تحت هذا الجدار الذي
لا ظلال له / استرجع /

/ الهباء مواند من شجر سازل من سماء
المرارة / فتح لكل الرابطة بكن ساجراً لا اكتمال
الدلالات يشار بها إلى المحي المصنوع / طو عال
الشاعر / تراجع هذا الهباء قليلًا، ليربط النص، في
دلالة، وصولاً إلى المصير المرتبط بها متبصرة، أو
لذلك المستبطل خلفها وهي متابعها لمرعة المصنوع
التي من النص سينكشف

1- ربما من هذا الريح تلتفت...

حتى علي قمة الانكسار

2- ببقي... غصون

مغيرة

موت لغات

حدائق

سحاب

اسئلة

طوبى

ارتطم

تؤف... يباس... جرائ

قلام

3- تكورت تحت الجدار المسحوق

أعطي

أغمضت

أعبرت

أقرأ

4- مراب انهمام، دعاء... نهر انين، اروقة

5- هواجس

6- الثمرات

7- كهف

إن هناك بسى تركيبة بدعته رابعة مدبر له كجمل
شعرية لا تشكل وحدة بنيانية مترابطة لتعطي بصاً
كاملاً متكاملًا / والحقائق تحمل سجلها العميق
شيطاني هذا العناء للمزج / والمرابيا محطمة في
تلال الوجود / حذف الجدار الذي كتبت أسطه
(الذي لا ظلال له) واقصمت بين التراجع

فيما كل المصنوع بالجدار الذي لا ظلال له
حيث يسترخ الشعر في بياض حبه تكون قد حاولنا
اعادة اعتماد اوزون نص شعري، والأبغ الوحيدات
كما هي، وإن حاولت الحكمة اعاده اليه
وفد يكون ذلك بسبب تدفق عناصر الشعرية
العالية الإبداع، بحيث تتراكم البنى التركيبية غير

الثنائية، حيث يدلم ويصحو على عواء الخلف
ولم يحمصد سوى تعاريف الجلب

مواند الهباء في بيوت الحنين

عندما يحدث عن بعد الحديث في الشعر،
ونقول إن لكل حص مفتوحة الغيبة، فهو الذي
يعطي الشاف جزء التحول في مسويقه هذ يحيي
الحديث عن الوحدات الكبرى للتيه في النص
مروراً بخصائصها ذات الوحدات الصغرى وهذا
بعضي بفكر البنى وعناصرها، ثم الشروع في
إقامة عناصر الربط فالحسن وحدة متكاملة، ولا
يعطي معنى كاملاً إلا لم يكن روحانه متسلسلة
ومتربطة في برنامج هي إبداع يعطي معنا كاملاً
منه صاء ابتداء من الوحدات الفطرية وصولاً إلى
المعنى، مروراً بالوحدات التركيبية والسؤال
والدلالات فالصور الشعرية المترتبة المتراكمة
مهما كلفت ذات صبغة ابداعية منهضة، لا خلق
معناً متكاملًا للنص، والموسى والاعلى حائل
غير سلطانين فصدعة الانصاف الابداعية هي
غير خلق الثمن المتكامل للنص. كما أن البدايات
الفلقية، تعمل ترابطاً مع عناصر التركيب. من
هنا يأتي النقد بمقولة الترابط بين بني النص:

تحت هذا الجدار الذي لا ظلال له استرجع،
الهباء مواند من شجر سازل من سماء المرارة،
تساقط الكلمات حمام واهنة، والقضاء تشويخ
يليد، تعثر في كل هذا الفراغ الذي تحت جلدي،
بصلصالة المستعر، قوافي من القوم تتناوبني،
ليس في وسعي أن تمر على وردة أو جريدة،
وليس لديها النهار /

تركيبة شعرية مبتكرة، تتراكم في حمسة
مواقع، يصاح في حمسة عناصر غير متواشجة
الجدار، الهباء، الكلمات القصص، قوافي، وبنام
المتلقي تلك البنى التركيبية منظرًا ما تربط بينها
لاحقاً بعد أن عذ مصممة الاطلاق لتلقي النواحيج
الدلالي في اكتمال التركيب فيقاً به يتنقل إلى

تراجع هذا الرمان قليلًا

فكيف للمتلقي أن يربط هذا الرمان وما تلاه
من بنية ما قبل من مصنوعات في النص؟ فما
الربط بين التركيبة الخمسة في المعصية أو لا
ونلاحظ

1- تحت هذا الجدار...

2- الهباء مواند...

3- تساقط الكلمات...

4- القضاء تشويخ يليد...

كما تنظر بناء شقوليها من وحدات تركيبية عظيما
حيثما إن سحت عن مصورها أخرى

النص الأضنى بهذا مشهوراً، يطويك الدلالة
ومعناها في الأفق العموي الأول، ثم يشتتك النص
عبر سحن مناور، فتسلط المعنى المكتمل في بعض
البناء ولهذا البناء القصري، لدى مجيب الموسوي
وديمة القاصم خصوصية تركيبية محمد علي مطاوعة
الروبا مع الروبة من البنية التركيبية الأولى، ثم
يحاول الشاعر يجد ذلك إعطائك التفتيش الشعري
الرفع والمندع في بعض مسوى النور، نور انظار
ملائح شقوليها في بناء النص

لأنك انت... منامت ذلك الجدار
في النص الأول لـ "البناء عبد الباقي" ثلاث
عشره محطه، بطول أو قصر وينادي فيه بناء نصها
على مقدمات الزمن المصارع في تزييت لا يوازي
فيها البناء إلا عبر يذابه الـ "أب" - والكاف ورغم
قدرة النص الثري على الحوص عميقاً في التفاصيل
الذاتية للمخاطب أو للكلم، إلا أن الناعرة ميل إلى
التعميم في ذلكها حتى عندما تتعد عن المصارع
فهي بمنحهم الجملة الاسمية

موميا أنا

محتطة بالوعد

حارسة للكل أنا

أنتو... لجر... التصفح... الهدد... سأنتظر
... سأنتظر

وينطع النص بهواجس وحدانية تجاه المبدأ
الطفل، الصبر، الموت... محاولة تسأل رسالة إليه،
هوها من الوجدانيات الممبسة على يسر تركيبية
محتصرة بدلالات مطاوعة معها تماماً، حتى تحطى
حيزها ونصعد شهبها الأخيرة

في "الصور التي تسعد ذلك الجدار" يقول
ميسون جميل شفيق نقل "مروية شعرية" محاولة
بناء جدار من الذكريات فالجدار الذي يسعد عليه
الصور، هو تركم الذكريات التي تضر الشاعر على
الافتراق هل أن يحف عدها وحتى تلك الجدار،
تنبه الشاعر كي يمسى وكل الوحدات الذكورية في
النص يثبت جهنمته السبل، وأتممت في قولها
للمخاطب كي يفعل نص الشيء

لقلنذهب قبل فن

يجف العبد

ويخشد ما بقي

من

صور شعرية يذيعه لا ينطبع الشاعر من إخراج
دلالتها إلا عبر وقتك، ذلك التفتيش بحالة
موصوغة

ويرى ذلك في بيوت الحنين وميزيق حيث
تنتالي الصور الشعرية بحيث يتصاعد النص عبر
تركب البنى التركيبية في حمسة مقاطع لتكتشف
أن ذلك التصاعد يأخذ المعنى الإلهي، حيث يبدو
المعنى الدلالي لـ "ديمه القاصم" وكأنه رحلة نحو
طويل، مصبوع من صلب روحه لتتداخل مع
بعضها لتشكل حاروب المعنى الحياتي لادام

1- لقصمصار لتتو حظ رحاله

فلذا به في غربة أخرى ومعنى

... من يوم أقم سفرك الموهوم رحلتك
القصيرة

2- بدنت قلبيتي وشكل قصيدتي

وخلعت ثوب سكنتي

... وتناثرت قبل العنان على جبهتي.

فتنقل لتجيد صياغة النص في منحاء الأنثوي
حيث تكتشف أن المعنى والمعالجة موهوبة للأنثي

لهبت وصيته عناة

وهل أنا إلا الوصية والضحية

لبي كل وجه صبية سكروتي وجه

الحصاد

وتعتمد نصها مذكورة المنطقي بأنها أصل
الملق والحيطة والإنصاف والفصيح والولادة
والماء والنماء والبقاء

لأرعي نماء

جذري بقاء

مذ كنت في رحم الخليفة فكرة

كل الشقاء

حتى رايت النور وارتسمت

خطاي...

بعكس ما خلقتك شام

وبدأت انتعت في الفراغ

ملاحني

ميزيف اعيايت انتهاتي

حيث كل الابتداء

شعور لتكرير دائرة الملق، حيث يكون انتهاء
ديمه القاصم يكون ابتداءها

هذه هي سمة النصوص المتوثرة الممبسة
أعيايت، أي كل في "مواسم الهباء" أو هي "بيوت
الحنين" ولذا نحن انظرنا البناء الأهرمي للنص،
تكتشف أننا نحيا من وهي في المنطق، وإذا

ليسبب الألم بل ليشفي الجيد من صديد اللاهونيات
المرصص تصوص شعري، تتلويب بين المايرة
للأنكالي، والثرية، والموزو، لثقلها تعطي خارطة
مقطعية للشعر العربي هذا هو البيت، مبدع، يحاول
دائماً التجديد، واختراق الأشكال التقليدية، وخلق
بني متحدة... خلفه، يفرح به، يحرق، تلملم عيار
لعتنا، تنظره نرى اللعة، شباك مع التصوص،
نكي، وعني مما

هذا نحن - العرب - جميلون، رائعون،
حنونون، ونيعون. بانتصارنا، بهزائمنا...

بالأحياء منا، ونصف الأحياء، بالأموات،
ونصف الأحياء، بالمتخلفين، والذهاب، والبقة،
والأحياء، والشعراء، بالراجلين، والعابرين،
والقائمين

بالدمع والدم والاعاني والامنيات سنبنى شعراً
ووطننا القليل للضوء دائماً.

علق!

/اعرف صديقي

أنا سنعر إيماناً

في صور

تصفد جداراً هماً

مميزه الذاكرة

جداراً تنكي عليه

فقط

كي تنسى...!

كنت أتمنى في يكون البعد دائماً أوكسجيناً لثرائه
الشعرية، لكنه أحياناً يكون كمنته (ماء
الأوكسجين) حلاً حاداً حارقاً على الجراح لا

الإعلامي السوري خليل صويلح يفوز بجائزة الصحافة العربية بدبي

إعداد:

هيئة التحرير، صبحي سعيد، فيصل حفي، رائد وحش*

أعلن في دبي عن أسماء الفائزين بجائزة الصحافة العربية لهذا العام وكلفت اللجنة على الشكل: خليل صويلح من صحيفة "تشرين" فاز بجائزة الصحافة الثقافية عن عمله الشاعر الفاضل والمتمرد والضجر محمد الماغوط الغياب الرابع

ومحمد أمين المصري من صحيفة "الأهرام" المصرية بجائزة الصحافة الميسية، والصحافة الاستقصائية أيمن العيسوي من صحيفة الأهرام المصرية أيضاً والصحافة التخصصية أحمد عطية إبراهيم من صحيفة "الشرق" القطرية، وجائزة الصحافة الاقتصادية مجدي عبيد من صحيفة "البيان" وجائزة الرسوم والكاريكاتير: عماد حجاج من صحيفة "الامارات" اليوم وجائزة الحوار الصحفي لحسين حسن، من مجلة "الفصل".

مجموعهم مدار من أدبيته مختلفة واللغة في الموضوع توحي إلى مستوى الفلاري دي الثقافة العالية، وتلاميذ هم الفلاري العادي بشكل يمزج الموضوع من حيز المعلل التي تحلب السخية فقط ويحط في حيز السهل غير المنصع عن الفهم ولم يجعل الكاتب الأدبي على حسب الموضوع، فاشتر إلى مصوب تجربة الماغوط في خريف حياته العمل في مجله يجمع بين الرصد واللطف والتحليل والتسجيل لتسيرة الماغوط

وكلفت الأمانة العامة للجائزة الصحافة العربية، قد استلمت هذا العام أكثر من 3800 عمل من

خليل صويلح

وكتب محمد بن راشد آل مكتوم، نائب رئيس دولة الإمارات العربية، رئيس مجلس الوزراء، حاكم دبي، قد كرم الفائزين بجوائز الدورة العاشرة لجائزة الصحافة العربية، خلال حفل أقيم في حتام فعاليات أعمال الدورة العاشرة لمندى الإعلام العربي

وعلى غرار السنوات السابقة، لم تكن جائزة الصحافة العربية، بمعزل عن الأحداث المحيطة بها، والنعت إلى تكريم صحافيا المهنة، الذين دعوا بحيلهم إنشاء ثكنة ومسلتهم مشير إلى بعض رموز تلك المرحلة من شعراء مثلوا في

مقلعة وحرص غابات سد إسرائيل، لكنه بقي أن يكون دعم مقلعتها شخصياً لم يزل وإيزنفلد يلمصه، وح كوشنر بـ «الأسوري» في متون له على الموقع الإلكتروني اليهودي «المتن» دعا أكاديميون وموظفون في الجامعة إلى التراجع عن القرار، فاعل ييسو شعيت، رئيس مجلس إدارتها وأربعين السبق لجامعة ييل، عن تصويت جديد في شأن تكريم كوشنر قبل أن يرايه السيفي في هذه الحال لا يختلف كثيراً عن رأي وإيزنفلد، وأنه كان اتفق معه لو كان من الملائم حد وجهه النظر السيفي في الاعتذار لكن لا يصح الاعتذار بالسيفي، أصاب، لدى مع شهيد فتكرهه إلا في الحالات المنطوق، ولي أقرأ - أحداها للسيد كوشنر مدحه الاعتذار بوجهه القافه ومساهمة في المشرح الأميركي تذكر في شطب اسم لكتب أهدر إلى الصالة، لأن وقوعه في القلعة الأخيرة التي فرضه البحث والتقصير لمرص متوار - وأنه متفق مع رئيس الجامعة على أن إعادة التصويت واجب دعا ألبين شيب إلى اجتماع اللجنة التنفيذية لمجلس الأمناء التي لا يصر - وإيزنفلد، مصوت بملحه مع كوشنر تذكره أهدر في حجة التخرج الشهير كوشنر معه وأجه «منظمة اميرك الصهيونية» التي شطب وهناك صد قرار جامعة برايس في معلقوسن منحه كذكوراء أهدر في 2006 احتجاجاً على غده سوء معاملة إسرائيل للفلسطينيين. قال ثوني كوشنر (54 عاماً) جائزة بوليتزر في 1993 عن «ملائكة في أميركا: فتار يا متلب عن مواصيح وطنية» التي يقوم عرضها سبع ساعات وتضم خمسين مشهداً، وأشهر منذ القراءة الثقافية بولعه لعنصر السيفي كتب مع بريك روث سبليو هلم «مربويع» الذي أنجبه و حرجه مستكين سبليو، وتناول عليه منظمه «اللول الأسود» التي قلت أحمد عشر ريسيا ومدرأ اسرائيليا في العلب مربويع الأولية في 1972. قتلت الشرطة الألمانية خمسة أفراد وأسر الثلاثة الباقين من المنظمة، ورث إسرائيل بحميات وغراب وأخيل كل من الشيبوت بصلو له في الصليب كوشنر متزوج من هارك هاريس، رئيس تحرير صحيفة «أندريست» وبكلي، و عرعه الصيد «لنيل العتي الشكي» يستمر ثلاث ساعات وربعين نغمة، وكل رايه حولها مسرحية عن سعيه سيوي بني الانحر ونيه ثلاثة أولاد أكثر هم متلي

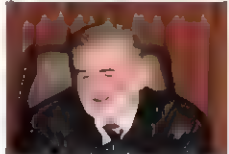
جذل للكتابة بالرسمية والهوة في لبين

بعد تخرج ألقه الرخصة في بيتي إلى الفرس الثامن عشر حيث بدأ انتشار مدارس الإسرائيليات

بسبب أرائه المناهضة لإسرائيل وكل قد اجتمع مجلس الأمناء في «سبتي» يوم سبتي أوف نيويورك» أوائل شهر أيار للمصادقة على أسماء المرشحين للتكريم في كتبة جور جاني للعدالة الصائبة، لكن جفري وإيزنفلد، المصري والممثل السابق في الحرب الجمهوري، اعترض على ترشيح كوشنر اليهودي مثله، مستنهداً بقول أوال له، ملها إن إسرائيل قامت على التطهير العرقي، وكر وإيزنفلد أن كوشنر بهاجم الجيش الإسرائيلي، ويدعو إلى معاملة إسرائيل، ودعا أعضاء المجلس إلى الأخذ في الاعتبار وجودها بين جيران معادين كلهم عربياً للمراد والمثاليين والمسيحيين، وبل موافقه سكر أعضاء مجلس الأمناء على سحب ترشيح لكتب للسككزاه العدرية أثر الفرس صحة بحث الأكاديميين والإعلام إلى الرأي العام، وحصل عاملون في الجامعة لأهال ليند للكتب لدى العرض الأضاحي لعمله الجديد «لنيل العتي الشكي» التي الراسمانية والأستر لكية مع تصوير للإجمل، ليله الحامس من أيل (مارو) وعلب ثلاثة هاريس سبليو بالسككزاه العدرية من الكلبه بصها عن ملههم عيب وهم بيلر اريهورك، الصحافية الناشطة، وماكل كسهم، الحاز جائزة بوليتزر عن «قصاعات»، والموجه إلى شريك كتيب الأخيرة إلى الجامعة نصح وسعهم عن طريفة اعلاه شهيداً، في حين قال كسهم أنه صدم ودعز حين سمع عن المنصة التي تعرض ليه كوشنر «إن رقص منحه السككزاه العدرية لأن أعضاء متعبد في مجلس الأمناء يعاقبه الرأي السياسي هو اتهام صاعق لحريه التعبير التي دافعت الجامعة عنها» أما استعرب صحيفة «نيويورك تايمز» امتناع الأكاديميين الكثر في الحسمه عن الدفاع عن كوشنر، وقلت أن على وإيزنفلد الاستغلة بعدما نكر أصحاحي هيا من بعض الفلسطينيين أنبوا بشراً أهل طلب وإيزنفلد كتابا وأكاديميين الإا كوشنر الذي أتهم وإيزنفلد بتشويه أرائه ومجلس الأمناء بالشهيد به، وقال أنه محور يكونه يهوديا استعرب اتحاد «فرز قائم على الشهير» من دون منحه حق الدفاع عن نفسه، وقال إن حدوث تلك في نيويورك بشهر دالاستمبر فكر أنه لن يفل الكثر في حال تراجع المجلس عن قراره، وأنه لم يكتب يوماً عن قيم إسرائيل من دون دعم حقها في الوجود - «أومن بغادة النقاش للطفقة، لكنني أصر أن صحت بعض اليهود وامتناعهم عن توجيه الأسئلة بصران تحيلة الشعب اليهودي» كل الكتب عسوا في المجلس الاستشاري لـ «صوب سلام اليهودي» الذي كبد حق الفلسطينيين في استخدام الجبال الكلفة من

تدور أن يعني ذلك عدم تعلم لغة ثقافية واقتفاء كتابة ومحاكاة" أما المحامي والشارع كراملي شلق فيرى أن من الكتابة لغة ما، لا باقي أصبارة أما سبحة إنقل تلك اللغة والإصلاح على فكرها وادبها وبزائها وهما ويؤكد أن اللبانية بل عرب في يتفهم لأكثر من لغة لأنهم على ثقافت العالم لا سيما الفرنسية منها منذ أوائل القرن العشرين وهي هذه الانتداب الفرنسي لا اعتبر هم الحطلي أن عرب هي "أهم الجنون" وسوف يحميهم من خطر "الفتنة" واصف "بني مع الكلب بأي لغة كنت شرط أن أنقل مشاعر ومخاطبة أمي ووطني ونبي وأسمائي للغة المبدأ، لذا هي الحظيرة العجيبة تكمن في التحدث بلسانك والتفكير بلسان قوم آخرين، كما هو حاصل مع بعض الأدباء والشعراء والمفكرين اللبنانيين" أزمة اللغة بالكتاب اللبناني الفرنسي والبطولة الإنجيلية التي تعصف في وجه الفرنسيين يرد عليها أدباء هذا البلد بكثير من الاستهزاء والرفض، وهو ما كتب نزار عه الشاعر اللبنانية اثر اماله ناديا تويني (1935-1983) بعنوان "نحن متهمون بانشاء نقاش جويل نزع ع تحت الوباء الفرنسي ويانسا صنوعة مدارس الإرساليات الأجنبية" ويوضح تويني في مدافعها عن الفرنسيين "إن اعلمنا الفرنسية كلمة ابداع ساح أصبارة واع وحرة ولا يعني قطعاً مصداقاً لهويتنا اللبنانية والعربية بل على العكس من ذلك، فمن يسعى إلى بلورة هذه الهوية والى التأكيد عليها وتعملها عن طريق التعبير عنها باللغة الفرنسية في نؤمن لها وسيلة لمعرفة عن نفسها، نام الشعوب التي يجمعها عشق الكلفة وادبها والتي نضل في علاقة أحد وعطاء هي في الواقع العجبة المعقدة من كل ثقافة" وليرى جيداً عن ذلك عبر أمين مطوف عن هذه الأزمة، حين هل بجائزة غونكور بزمع الجوائز الأدبية بمراسم - عن روايته "صخرة مضطربون" المتصقة بتاريخ المجتمع اللبناني في القرن التاسع عشر أما الأديبة والروائية اللبنانية هيام يارد التي هلّت بجائزة "جينيكن" للعام 2009، وسبق بها للكتاب لبناني يكتب بالفرنسية وبم تكلف برسمي يكون لسان موصوع كتابه عن كاهلها تحت العريشة، يقول "الكتابة هي أن أكتب ذاتي، وأنقل تجربتي ونظري للحياة، التي أفقروا، فلما في وعي أكتب باللغة الفرنسية التي تعجب، إلا أنني أشعر تعاصي العربية اللبنانية عن اللغوي، فأعجز عن محروسي المعيشي في السوق والعياب والجمال والحياة" وتضيف يارد "أنا أجعل الفرنسية لبنانية، لأنها تعكس لبنانيتي، أنا امرأة عربية مئة بالمئة ولا أشعر لعرويتي إلا أنني أكتب باللغة الفرنسية، وخير دليل على ذلك ما جاء في آخر أعمالها وهو نصي المفتوح للجنة على أحداث تركيبة كبيرة من حروب واجتياحت اللبنانيين إضافة إلى القضية الفلسطينية التي تهز العالم بأسره" بدوره يقول

الأديب، وقد أثر واقع تلك الأمير لطورية العثمانية وانتظار الحرب التي صمدت ليعني على الجسم المريض" على نحيه من المنعير اللبنانيين الذين استعروا في مرسا هرباً من الحكم العثماني، وحده هؤلاء ينادون بالاستقلال عن الدولة العثمانية مطالبين بالدعم من مرسا "حامية الحرب"، وفي عداد هذه النحبة أثناء حروا على مكانة هامة في تلويح الأدب الفرنسي، سكر منهم شكري غانم وجويب عازوري وقد شهد الرواية اللبنانية بنجاحاً وميزاً باللغة الفرنسية، فبروت أسماء عدة بينها فؤاد هوري شافا، وليلى بركات، والشمس نجار، وأمين مطوف، وعمل فواز وجليلين مساهمي، وكانت الفكرة المستوحاة التي يجمع بين هؤلاء الكتاب في رفض الحرب، والإصرار بالأسس كونه أساسية ونور المتفك كداعية حوزة بين الشعوب المستعنة وتقدم الكتابة الشعرية الحديثة باللغة الفرنسية إلى نزارين أولها ما يسمى بشعر التجربة، وتجدد في أعمال ناديا تويني وأندريه شديد، أما الثاني فمثل عنه الرعة الفكرية، تحت حذوه في



أصل صلاح سيبويه وجداد حاتم وبعد لحص أن الكتاب بلغة أجنبية مرده السعور بالقوية العصور الحديثة لا يزال يسيطر على فريق ماء والكتاب المكتوب بلغة فرنسية أو إنجليزية ينظر إليه على أنه يعين ومهم، وهي هذه حظيرة يجب القضاء عليها وبزري زبون انحلا الموسسك الإسلامية في لبنان د محمد علي ضناوي أنه "لا مانع من لجوء بعض اللبنانيين إلى الكتابة بالفرنسية، ونشرها في البلدان الفرنكوفونية، لكن المستغرب أن يكتب بعض اللبنانيين بالفرنسية من حيث المبدأ، حتى إذا ظهر الكتاب بالفرنسية عمد إلى تعريبه أو تكليف دار نشر أو كاتب آخر بفتحريب، أملاً في إيجاد جمهور من قراء العرب من لبنانيين أو سواهم، وتلك مرده إلى الشعور بالدونية أمام الآخر" وبصيف "الامة التي تلجأ إلى الكتاب بلغة غير لغتها بمرورة أي أنه شكوا العجز والنعية إصلا إلى أنها ناقصة لبرائها، وبوجب نعية معز بها ومسؤولها العمل على إزالة هذه النتيجة

(أوروغواي، 1954)، أوليفيه روجيريه (النرويج، 1966)، لي موراي (أستراليا، 1935)، بين يون (الصين، 1973)، جيسبيرو تيري (إيطاليا، 1929)، بليك ليتشيفل (روسيا، 1950)، إرين موذر (كندا، 1955)، ومن بريطانيا شارلوك شارلوك لو (الأصل النرويجي) دانييل شارلوك، وبشير موهجان الشعر الحليسي بمسجلة روثري دام لوركتية لحد أهم وأكبر الشعر جانت الشعرية في العلم، وهو أكثر المهرجانات الأوروبية تجمعا في العلوم الفلكية المتقدمة.

حان الشيخ نوري بجائزة نوبل الشعرية في باريس

فازت الروائية حنان الشيخ بجائزة نوبل الشعرية التي يقدمها مجلس الشعراء العرب في باريس عن روايتها «عقلاني تروح بخرقته». وسرعان ما انتقلت الروائية الفرنسية فريديك ميتران، الجائزة

للتفكير في
تفكيرهم في
السنة من ساء
يوم 18 أيار في
مهمة المسلم
العربي، وكانت
جائزة الرواية
العربية أطلقت
فإن حسن سنوات
بفضل جهود بعض
الكتاب والشعراء
عرب في فرنسا



وهي لا تتنازل جائزة إسرائيلية لتفكر إلى سكتة شعراء الأنبياء التي تشع كل عام كما أنها لا ترسي أي مفاسد، بل هي تحد نوعا من الاعتراف بهذا الألبام المتولد في الحسنة الثقافية للبريد الأرواح المتوسط واليهود من الجائزة هو كبرت لقراء وتصحفة الفرنسية إلى الرواية الشعرية المعاصرة التي لنقرأ ما بلغ تفكيرها في العام 2006 وحسن إطار مبرراته الثقافية، أنها مجلس شعراء العرب في فرنسا هذه الجائزة الثالثة فيسها 15 ألف يورو التي تسمى إلى ملكة حان عربي يتطلع طيبة أديها حالية كلية الكتب عربي الأصل بقالة الفرنسية أو ترجم إليها شملت هذه الجائزة سابقا إلى روايات مهيمن أمثال الشبلي إلياس طويري والمصري جمال التيجاني والجزائري رشيد بوجرة والمغربي ماضي بوشعل. أما لجنة التحكيم فترأسها هيفين شفيق تالوس من الأكاديمية الفرنسية ومن أعضائها: مومنيك بوميس، هاني ريجي، شافار بن جتون،

لته. أليست إليها عالم لغز عالم كما هو لا يمحيطي لها السبب لكتاب «معا لخر»... وتوسم الأديبة حانها لظفوني الذي خرجت منها (إحسانا) كما صغارا. كما لخر من ضيق يونكا إلى الحارة لوانة لتتصدر رسم حورا ومطابقة وحائق فوق أديم الأرحس ثم غدا في ليلتي الحيلة التي ترونها في هذا السبب كذا في وقع الأمر «تكتب» حيلة لخر في لست لنا في الوقع ولعيش ظفوة أجمت لم يكن أديانا يورونها لنا نذل للذلل التي أجموتا فيها. فوق الكتاب ترسم حورا واسمة وحائق كتبه حائق للقيالت في الحيا لمجد، ثم كذا لوزع بعد تلكه الأتوري في ما بيتا (من سبب نور الأب ومن سكون الأم لأم من أبيها وألحد نور الأنباء) حيلة بدون وهي ريتا كذا لحد كتابه المعلم لادي لم يكن حيلة. لكتاب لادي سوب لقال لكانا لها الحب وهي مئة، لمفالت سمنة وكذا من أنها كلكه حتى بكسية لمن يقرأها بعد انتهائي من أقرأ لها.))

شعرون شاعرا موهجان روثريام العاليي

كلفت لجنة موهجان الشعر العالمي بمجلة روثريام لوركتية من القصص نورتية الثقافية والأربعين في الفترة من 14 إلى 19 من شهر يونيو/حزيران التقويم وتنظم لثورة تحت شعار «كفوضي وثقافة»، وتكسب العديد من القممات الشعرية والثقافية والموسيقية والتلفزيونية.

ويستضيف المهرجان في نورته المظنة حشرين شاعرا وشاعرة من جميع أنحاء العالم، وتكسر المشاركة العربية في ثورة شمع حان لها لمام على شاعرين كهد ما القصصية المظنة في باريس أديبة مسجدة (1953) التي تكتب قصائدها بالفرنسية، والشاعر السوري لزيه أبو عش (مواليد 1946)، وشارك في المهرجان شاعران روسيت حان (مواليد 1941) والشاعر الشاعرا لثلاثون (1962) من الولايات المتحدة الأمريكية، ومن هولندا يشارك الشاعران أرمسترو (1929) ويغلوب هروت (1947)، ومن روسيا الشاعرة نونالوانيد (1946) والشاعر لئون موريسان (1955)، وتم اختيار شاعر واحد فقط لتسليم بلاده من عدة نول لخر كما يشارك أيضا في المهرجان أوجيني سافيتزكايا (الجديدة، 1955)، ترونيغ تروان (الكتاب، 1969)، سير هني (إيران (أكراليس، 1974)، إيلو زو إسبانيا

عزراً إلى الآخر، وانفرداً مستقلاً من إنتاج الفكر
ويعززون ولكن ما انحدروا طرفة حياء من جالس الموت
ومعاندو البشر. ولم يكن عربياً أن يكتب إحصاء
مضائق فلسفة يسوع المسيح «الشعر والسموات»
(1973)، شارك في تأسيس مجلة شعر مع يوسف
طهارة وأوليفس وأثير العظمة وشوقي أبي شقرا
والسي الحاج وسامح معهم في تكوين الجمعية
العربية وتأسيسها. وظلت روح الميلة وتربتها
الأحمر تملأه حتى الفصح الآخر، عرفت فؤاد
وقفة شاعراً ثم قرأه شاعراً وترسنت على بيته
الطبعة في المؤسسة الثقافية الأمريكية وإسبانيا
وانتفاها وانطلقت معه على نحو 9 مجموعات شعرية
في دار لندن لشعر وكلمة تاريخ (أبهر 2000،
خربة الصوفي، ولدي الطوفان، قاتن الوقت، شقار
في البحر، عوداً شعرياً، شاعر في زواجر، عرشه
طائر الكلمة، تمارين في التهاجر، مجلة الصوت
2006، وغربشت في جسد الوقت)، وترجمت
شعرية لكتوت أوليفات والفلسفة الألمانية مفلسرة
2006 ومعارف شعرية لهرمن هسي 2009 وهي
العمدة نوبل شعرية له كتبها في باحثو انطفا
ومعارف شعرية تهتبه كتي بيتل عظماء بيتل
الشاعر فؤاد وقفة سموت الفلسفة الوجودية في
الفصح العربي المفسر، وأعد أدواء الكليل في
حركة الشعر الحديث، وميداناً حصارياً في الترجمة
والانهاج على الثقافات الأخرى، ومحمداً الفقه
الألمانية شعرًا ومكرراً وقطعة له الفصل وفصل
الصوت في لغة في الجزيرة كلاً من بيتله وهونفون
وتركيب وتوليفين وفولسه وهيندر وهسي
وسانتفروت ولونفكات وعزوه نوبل الفلسفة
الألمانية من بيتلهما ونزوما من لغة وقفة عند
كتابه برصة على الطلح (1961) وحقق الطبعة
(1965) حتى مجلة الصوت (2011) وفؤاد وقفة
جمعت عن نعم الشعر جميل ألد أو كما قال في
كتابه «هندي أصبر» (1991) جسدوه ليجسر
صوت لوري الفسيفساء، أبدأ تشبيه، حبل الأهرار
القوية بمتو فؤاد وقفة في ارتين الشعر ونمو نعمة
الشعر، اتداعه وأعد لأجل الفطال إيتراقت السعفة
التي تسمى ونزجتها إلى كعابتها وشعر عده
عالية مكررة تشبه بنوم على الفصح والصغير



ألفسندر نجار، أوليفيه بوفز دانفور، والتين
سيفانغ، إيتش مستير على هذه التروية، تنقل
حتى التلحيق لقلعة كبر، السيرة الثقافية لأنها
الأمر، كالمه، وهي كالت ولدت في دنيا الفاتح
لغز الحسرم في علقه شوية نيرة في الحبوب
الشكلى، بد وقت شوية المتعلم، لمساك، كالمه
لمسرها ناعما كالت لا نزل في العادة عترو
وعلى أكر تلكه تنقل عند الأجرة للميل مع
عقله روحها في أمد أحياء ترويت السيرة ويتم
إداعها بعد جلدو كالمه شوية جدت فتروك إلى
عرب مستفها محمد، المصنف المولع بالشعر، ونوع
في حكر عند طوعها التروية عترو، أجدو كالمه
على اللوارج من خطوبها ونزوق منه في الحام
التي ولقدنا الأولى، وبعد شكت سموت دالها
القلعة حذل، لكها، وعلى رغم زواجها بفت
ملمية بمحمد التوسير، عقلت تنقل معه رسائل
جدت منه دكها وانزواها لها سبيلها، كالت
فصلها ها مع طبقات اعظمها السيرة وبتنفس
بلكل الضيق التروية في تمتع الأعلى السلكه
أولفكر لا نصف الصفة عده هنا العدة إذ نزلو
كالمه، بكل ما لوقت من فود المفسر على
الطال على رغم إمكاته حزمها من لفتها
نعت هذه الرواية بقلع مسة حدة لمره، غابو
ولها محطة وخربة ورحمة في أن وأند.

♦♦♦

حلم بالفسيفساء حتى اللحظة الأخيرة

بدأ الشاعر فؤاد وقفة 1930 - 2011
بلم بالفسيفساء حتى الأربع الأخير من عمره. ثم
فسيفساء كتي جمعت عها، وكانت لمبة وأثير
كالمه، وهم ككت كتي فؤاد وقفة بوند إن
«أصالي نيت سوي جزر أمتها شعراصف
والأبراج، حوك فؤاد وقفة في التكرور... سيرة
1930/2011» (دمشق الحنية الثقافية، وانهاج
مستفزة الشعرية بكتل على لوري الطل في
عام 1955) وعزوه «جهة الصفاء» وهذا
الكاف دلتاً ما يسميه فؤاد في مسيرته الشعرية
ويظهر أن دنياه الحنية ككت مع ككت «موسم
على الفصح» 1961 الشكر نكي دار مجلة
ضمر. بل المصنف في الجامعة الأمريكية في
تلوروت ثم الشكر في جامعة نوتنغ، ألمانيا
وكتل ألدوحه حون فسفة هيندر وبكتها
أصالية مارس التلحيم الملمسي في جامعة
الثقافية الأمريكية 1966 - 2005 وهي جامعة
إندنا (1976 - 1977) وهي الجامعة الأمريكية
في بيروت اعزات منطقة، وكان يرى في التلحيم

داخل وخارج الوطن، ممثلة في الأدبية والوزيرة السابقة "زهرة ونيسي" وأبناء من تونس والسودان، واستهلت الأديبة بكلمة لقائها مدير الثقافة بهذه المناسبة في عملها الثالث، حيث نوه بدور الكتابات الأدبية في مجال الطفل، لينتقل بعدها إلى الولاية بإعطاء إشارة الانطلاق، وقد برمجت محاور الملتقى حول الطفل والوسائط الإلكترونية، مع تسليط الضوء على تأثيرات هذه الأخيرة في نفسية الطفل ومحيطه الداخلي والخارجي سواء من حيث الجانب الإيجابي أو السلبي منه.

هذا وقد تم تكريم الأديبة الجزائرية "زهرة ونيسي" من طرف والي الولاية عرقياً على كل ما بذلته من جهود جبلة في ميدان الأدب، ومختلف النشاطات لسنوات منطاء المتواصل.

وقد عرف اليوم الثاني من الملتقى، فتح ورشات على هامش هذه الفعاليات، يضاف إليها اللقاء محاضرات قيمة حول دور الوسائل التكنولوجية في حياة الأطفال، وكيف تحولت هذه الأخيرة إلى سلاح ذي حدين وهو ما كان محور نقاش الطلبة وكذلك الجمهور.

ملاحظة: من المنتظر أن تصدر رواية جديدة للروائي الجزائري "واسيني الأعرج" بالفرنسي مع معرض بيروت للكتاب معنونة بـ: "أصابع لوليتا".

تدور أحداث الرواية حول كاتب تجاور المقعد السادس من العمر، سبق وأن صدر بحقه حكم الإعدام لمزوره الرئيس الجزائري السابق أحمد بن بلة.

يعود الكاتب ليكتب عن الحركات الإسلامية فيحكم من جديد ليصنر في حقه حكم جديد بالإعدام، فيغادر إلى فرنسا وخلال وجوده في معرض فرانكفورت بالمقاي للكتاب تتقدم منه قلة لا تتجاوز ربعها ثلثي لتخبره بأنها واحدة من "الراشات الجنة" وأنها كانت مع السفينين ثم رحلت إلى أوروبا لتعمل كعازضة لزياء، ومن خلال اللقاء يدخل الروائي واسيني الأعرج عالم عارضات الأزياء الداخلي السري حيث يقوم الكثير أن عالم عارضات الأزياء عالم مخملي لا تشوبه أية شائبة من خلال العلاقة التي نشأت بين الطرفين مما حدا بها إلى التفكير بالجوء إلى الانتحار.

لنتترك أحداث الرواية القادمة نعبّر عن نفسها ولتترك القراء تخيل نهاية للرواية.

الجزائري لوضع ضوابط لها، والمداخلة التي أثارت جدلاً كبيراً ومنقشة عميقة ومطلوبة التوشم في نصوص الشعر الشعبي الجزائري"، والتي قام بتقديمها الأستاذ مهدي براهمة.

ختامها كانت محاضرة حول الموروث الشعبي والحداثة التي قدمها الأستاذ فرحان صالح من لبنان.

وعلى مدار أيام ثلاثة تعاقب على المنصة كبار شعراء الشعر الشعبي لإبراز مواهبهم وتعبير مكتونيت إبداعهم الفنية من خلال قصائدهم الحلي بحب الوطن والحبوب.

كما تخطل القصائد استراحات فنيصقية قدمتها فرق شعبية كفرقة الحفوفية من مدينة بسكرة للفرق لأثر الهلالي.

في اختتام الملتقى تم تكريم المشاركين وتوزيع الجوائز على الفائزين والمبدعين تحت شعار "الموروث الشعبي وتواصل الأجيال".

علماً أن الرابطة الوطنية للأدب الشعبي عكفة على تحضير الملتقى العربي الثالث للأدب الشعبي، والذي سيقام ببدايات شهر حزيران المقبل بقاعة "المواقر" وسط العاصمة الجزائرية بمشاركة العديد من الأسماء العربية من شعراء وباحثين في هذا المجال منها المغرب، تونس، موريتانيا، ليبيا، مصر، لبنان، سورية، الأردن، الإمارات العربية المتحدة والسعودية، ومن أهم الأسماء المشاركة:

- الشاعر شاهر خضرة، من سورية.

- جمال بختيت، من مصر.

- د. محمد لهرابي، من لبنان.

- أحمد المسبح، من المغرب.

- بن عبد التطوف العزوي، من تونس.

- محمد فطال الحجابي، من الأردن.

كما سيكون محور نقاش الدورة القادمة "التمكان في نصوص الأدب الشعبي الجزائري".

وقد انطلقت، في الوقت نفسه، فعاليات الملتقى الوطني الثالث لأدب الطفل بالمكتبة المركزية بجامعة "بحي فارس" بحضور والي الولاية "ابراهيم مزاد" والسلطات المحلية ومدير الثقافة "ميلود بلعشيش" وشخصيات أدبية من